



مكتبة الآداب
كلية الآداب والعلوم الإنسانية

موسيقا الشعر العربي

محمود فاخوري

مديرية الكتب والطبعات الجامعية

١٤١٦ هـ / ١٩٩٦ م

مُوسِيقَا الشَّعْرِ الْعَرَبِيَّ

مكتبة جامعة القاهرة
كلية الآداب



موسيقا الشعر العربي

محمود فاخوري

مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية

١٤١٦ هـ / ١٩٩٦ م

السنة الأولى

قسم اللغة العربية

تقديم وتعريف

الشعر — كما قالوا — ديوان العرب ، وسجل حياتهم ، وهو مظهر عبقريتهم ومنتهى حكمتهم ، بل هو — كما قال ابن رشيقي — « فخرهم العظيم ، وقسطاسهم المستقيم » . به يأخذون ، وإليه يصيرون . ولم يكن لهم عالم أصبح منه . فلا غرور أن يكون له قيمة عظيمة في أيامهم الخافلة ، وأسواقهم الأدبية . وإن يكون دعامة السامر عندهم ، ومدار حلقات القوم لديهم . يحفظونه تارة ، ويروونه تارات ، ويتدارسونه في المواسم يوم كانت تضرب للنايعة قبّة الأدم في عكاظ . فيحكم بين الشعراء والشواعر من أمثال : حسان بن ثابت ، والأعشى ، والخنساء ...

وما زال هذا دأبهم وهجيراهم في الإسلام بعد الجاهلية أيضاً ، إذ أصبح الشعر جوهر ميادين السياسة والأدب ، وأسس « مناهج » التربية والتعليم . وصاحب القيد المعلن في التهذيب والتثقيف . وقد جاء في مأثور الحديث : « لا تدعُ العربُ الشعرَ حتى تدعَ الإبلُ الحنين » . وأوصى الفاروق أحد أبنائه بقوله : « احفظ محاسن الشعر يحسن أدبك » . كما كتب هذا الخليفة الراشد إلى أبي موسى الأشعري قائلاً : « مرّ من قبلكَ بتعلم الشعر ، فإنه يدلّ على معالي الأخلاق ، وصواب الرأي ، ومعرفة الأنساب » .

وقال أول خليفة أموي : « يجب على الرجل تأديب ولده ، والشعرُ أعلى مراتب الأدب » .

ومنذ بدأ لواء الحضارة العربية يرفرف خفّافاً ، أصبح الشعر العربي محوراً لكثير من العلوم والثقافات ، فالأديب مثلاً يتذوق ما فيه من مجالي الجمال والفن ، وأساليب البيان ، وكل عالم واجد في هذا الشعر ما يروي غليله وينقع ظمأه . سواء في ذلك النحوي ، والبلاغي ، والغوي ، والمفسر ، والمحدث .. ومن إليهم .

أما العروضي فإنه يرجع إلى الشعر لِيَتِمَّ الحيَّوَجُ ، وليصحَّ ما غمَّ عليه من أمر الأوزان والقوافي والضرورات ... منذ أن استنبط الخليل الفراهيدي قواعد هذا الفن . وضبط مقاييسه وأوزانه ، وما توالى بعاهه من كتب العروض قديمةً وحديثة . حتى أصبح لهم في ذلك كتب مشهورة ، وتواليف مفردة . وحفلت المكتبة العربية — إلى يومنا هذا — بدخائر من الآثار والأعدال . مطبوعةً ومخطوطة .

هذا إلى جانب الدواوين الشعرية وكتب الاختيار ، التي لم ينقطع أئمتُّها المتدقق منذ المفضليات والأصمعيات . والحماسات المختلفة .. حتى مختارات البارودي . وما أعقبها من اختياراتٍ متنوعة قام بها المعاصرون ، كل على طريقتة .

والسوق الأدبية في أيامنا هذه — على كثرة ما أُلِّفَ ثم نَقِدَ — تكاد تفتقر إلى كتابٍ في علمي العروض والقوافي ، يبسط مسائلهما بعضاً يجمع بين إيجاز غير مُخِلٍّ ، وتطويل غير مُمِلٍّ . ويسير فيهما سير الباحث المستقصي . الذي يُلْهِني من موارد هذين العالمين ما بَعُدَ ، ويَقْرُبُ ما نَدَّ وشرد . ويأتمُّ ما تفرَّق وتبعثر ، في أسلوب حائث مشوق ، وطريقة علمية ميسرة . قائمة على تجربة وخبرة ومعاناة .

كما تكاد تلك السوق تفتقر إلى كتاب يربط بين التبايم والحايث . فيتناول موسيقا الشعر العربي : عناصرها ، ومظاهِرَ التجايد فيها قديماً وحديثاً . إلى أن آل الأمر أخيراً إلى ما يسحى بالشعر الحديث ، أو شعر التفعيلة .

وعلى هاديٍ من ذلك ، كنت أفيد من تدريسي لهذه المادة عادة سنين . ومن الجهود البانعة التي بذلها الباحثون قبلي . ومتهلوا لي سبيل البحث والتنقيب ، واختيار أسهل الأساليب . في التبسيط والتنسيق والتوضيح . سعياً وراء الغرض المقصود . من أقرب سبيل .

على أي أحب أن أشير هنا إلى أن جوانب التجديد في الشعر — ولا سيما الجانب الموسيقي — لا تزال في حاجة إلى مزيدٍ من البحث والتحري ، لأن الدراسات في هذا الميدان قليلة . وأرجو أن أكون قاءاً وفَتَقْتُ في إقانة بعض الصُّوَى والأعلام لتلك الشَّيْءِ الجديدة التي بدأت تحاك في بُرْدَةِ الشعر العربي منذ أواخر العقد الخامس من هذا القرن العشرين . إذ سلَّطت الأضواء على القصيدة العربية المعاصرة ، غير التقليدية ، من الوجهة العروضية

الصَّرف ، وحاولت أن أعين الدارسين والنقاد والشعراء على تعرّف شيء من المتأبّيس التي يجري عايتها « الشعر الحديث » الذي انتهى الموزون منه إلى التزام « التفعيلة » ، إن كان هناك مثل تلك المتأبّيس أو المعابير . لأنني كنت - ولا أزال - أومن بأن هذا الشعر لم يستو بعد على سوقه ليُعجب الزّراع نباته . فتجارب المجادّين ما تفتأ تمدّنا بنماذج متنوعة لا تضبطها قواعد جامعة . ولا يبرح فرسان الشعر والنقاد ينزاحمون على هذه الحلبة ، ولكلٍ منهم رأي واجتهاد .

والزمن المتأخّر أن يفسّح للباحث إقامة بناء متكامل محكّم . فهذا الخليل نفسه لم يضبط أوزان الشعر ، ولم يستنبط قواعده . ويشتّ أركانه . إلا بعد ثلاثة قرون على الأقل . حين نضج ذلك الشعر . ورفي إلى مرتبة الكمال .

ولعلي استعطت . بما أضفته من أمر هذا الشعر العربي الحديث . أن أرصف بضع لبّينات متواضعة في توضيح البناء العروضي للقصيدة الجديدة الموزونة ، في آخر أشكائها المستحدثة ، وأن أعود بأجمل ما تنوق إليه نفس القارئ . مجاوأ سائناً . ينير سراجاً ، ويعلي بناءً .

وعلى هذا . جاء الكتاب في ثلاثة أقسام أساسية :

١ - علم العروض ، وما يتصل به من اصطلاحات ، وفق ما جرى عليه جمهور القدماء . وقد جعلت البحور الشعرية هنا زمراً متجانسة . وعيّنت بتقصّي جوازات الحشو في كل بحر . إذ وجدت معظم كتب العروض تهمل هذا التقصّي . كما ذيلت كل بحر بإشارات نافعة توضح استعماله لدى الشعراء ، وما يصلح له من المعاني والأغراض والصور . وإن كانت هذه الخطوة لا تزال في حاجة إلى مزيد من التحري والتنقيب والدراسة ... إلا أنها - على كل حال - موضع استئناس واهتداء ، وربما أوصلت المتابعة فيها إلى نتائج مجبّية ، تعطي تماراً دانية القطوف .

٢ - علم القوافي ، وما ينضوي تحته عادةً من تحاييد للقافية ، وكلام على أحرفها وحرّكاتهما ، وتفصيل في حاودها وأنواعها ، وتوضيح لعيوبها المختلفة ، حتى يكون الشعراء في منجاةٍ من هذه العيوب .

وعلم التوافي أدقّ من علم العروض والطف . وإن كان منه كالجُزء . لأن
الناظر فيه يحتاج إلى مهارةٍ في علم التصريف : والاشتقاق ، واللغة . والإعراب ،
وما إلى ذلك .

٣ — موسيقا الشعر العربي . وتحليل عناصرها . وبيان مظاهر التجايد . والتطور فيها
على مرّ العصور . أوزاناً وقوافي . وحروفاً وألفاظاً وتراكيب . حتى آل الأمر
إلى التخصيص الحادثة التي اعتمدت التفعيلة أساساً لبنائها الموسيقي .

وبعد :

فذلك مبلغ الجهد الذي أنفقتَه مخلصاً . ليكون الكتاب في الوقت نفسه موافقاً لمنهاج
السنة الأولى في كلية الآداب (١) ، وإني لآمل أن يحقق الغاية المثلّي التي نشأتها منه ، وهو
— كما نعلم — كتابٌ سيماه العلم . إلا أنني حاولت أن أجعله مخضّلاً ببعض النظرات
الأدبية هنا وهناك . نديتاً بالآراء التمهيدية . والأحكام الذوقية التي نثرتها في طياته .
ليكون أقرب إلى النضارة والطراءة ، وأدنى إلى الرونق واللّيان . بما يُبعده عن جفاف
العلم ، ويمزجه بخلاوة الأدب .

محمود فاخوري

حلب — ١٠ — ٩ — ١٩٨١

(١) ينهض هذا الكتاب بقسطٍ من المادة المقررة التي تناظم فيها : « التعبير والبلاغة والعروض » معاً .

علم العروض

تسمية « العروض »

العروض : كلمة مؤنثة تعني ميزان الشعر . وعالم العروض هو العالم الخاص بعرفة أوزان الشعر وما يعثر بها من تغييرات . وواضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٠٠ - ١٧٥) د . وقيل : إنما وضعه الخليل وهذبه الجوهري (٣٩٣ هـ) .

واختلاف في سبب تسمية هذا العلم بـ « العروض » على ستة أقوال :

- ١ - لأن الشعر يعرض عليه فيظهر المتزن من المنكسر .
 - ٢ - أو لأنه مستعار من العروض بمعنى الناحية ، وذلك لأن الشعر ناحية من نواحي العاوم والأدب .
 - ٣ - أو لأن الخليل ألهم هذا العلم واكتشفه بمكة التي من أسحائها (العروض) فسماه الخليل بها .
 - ٤ - أو توسعاً وطلباً للخفة ، وذلك من الجزء الأخير من صدر البيت الذي يسمى عروضاً .
 - ٥ - ومن قائل إن المراد بالعروض الناقصة الصعبة ، فيسمى هذا العلم باسمها لصعوبته .
 - ٦ - وذهب بعضهم إلى أن من معاني العروض الطريق في الجبل ، والبحور طرق إلى النظم .
- وأقرب هذه الآراء إلى الصواب الأول ، فيكون مشتقاً من العرض ، لأن الشعر يعرض ويتناس على ميزانه .

أهمية العروض وضرورته

ليست الغاية من تعلم العروض إعداد المتعلم ليكون شاعراً فحسب ، فالشعر موهبة قبل كل شيء ، وإنما المهم أن ملرس اللغة العربية أو الكاتب فيها معرض لأن يمر بكثير من مصطلحات هذا العلم فلا يحسن به جهلها إذا سئل عنها أو نوقش فيها .

ثم إنها تساعده على إقامة الأوزان المختلفة والانتباه إلى الأبيات التي لا يكون وزنها مستقيماً .

ولا يكفي أن يكون الانسان مطبوعاً على قول الشعر موزوناً ، فيكون ذلك داعيةً إلى الاستغناء عن تعلم العروض . فهؤلاء قاة في تاريخنا الأدبي .

مصطلحات عروضية

قبل أن نخوض في تفصيلات الأوزان الشعرية وما يتصل بها ، لا بد من الإشارة إلى بعض المصطلحات العروضية ليكون ذلك بمنزلة التمهيد إلى ما نحن فيه :

١ - أطلق الخليل على كل وزن اسم (بحر) لأنه يوزن به مالا يتناهي من الشعر ، فأشبه البحر الذي لا يتناهي بما يغترف منه ، كما أنه أطلق على كل بحر اسماً خاصاً ، واختلف الناس في تعليل ذلك ، والحقيقة أنها مجرد اصطلاحات لا تخرج عن اصطلاحات العلوم الأخرى .

٢ - إذا كان الشعر بيتاً واحداً سمي (بيتاً) وإن كان بيتين أو ثلاثة سمي (نثقة) وإن كان أربعة أو خمسة أو ستة سمي (قطعة) ، وإن كان سبعة أبيات فأكثر سمي (قصيدة) . ويطلقون كلمة (القصيد) على ما طالت أبياته وكثرت .

٣ - يقسم الشعر إلى أبيات ، وكل بيت مؤلف من نصفين أو شطرين متوازنين ، وتنتهي الأبيات بحرف واحد غالباً .

ويسمى النصف الأول من البيت صدرأ ، والثاني عَجْزاً ، وكل منهما مصراعاً . أو قسمأ ، أو شطراً .

٤ - الجزء الأخير من الصدر يسمى عروضاً تشبيهاً له بعارضة الخباء التي تكون في وسطه ، وهي مؤنثة وتجميع على أعاريض . والجزء الأخير من العجز يسمى ضرباً لأنه ضريب للعروض ومماثل لها . وما عدا العروض والضرب يسمى حشواً .

٥ - والبيت قد يستوفي أجزائه كلها فيقال له : (التام) ، وقد يحذف جزء من كل شطر فيه فيسمى (المجزوء) ، وقد يحذف نصفه فيسمى (المشطور) وقد يسهط

ثلاثه فيسمى (المنهوك) (١) . وكلّ من المشطور والمنهوك — في تفعيلاته ... يؤلف بيتاً شعرياً كاملاً . وإن كان — من حيث الظاهر — ذا مصراع واحد . وفي هذه الحالة تكون العروض نفسها هي الضرب .

٦ . قد يشترك مصراعا البيت في كلمة واحدة يكون بعضها في المصادر وبعضها في العجز . فيسمى البيت (مدّرجاً) أو (مداخلاً) أو (مدوراً) .

٧ — القافية : هي من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل هذا الساكن .

٨ — الروي : هو الحرف الذي تبني عليه التمسيدة وتنسب إليه فيقال : قصيدة ميسية أي رويها الميم . وقصيدة عينية أي رويها العين .

التقطيع وشروطه

المبدأ العام في التقطيع يعتمد على الموسيقى السمعية لاعلى ما يكتب . فيجزأ البيت ويجعل قطعاً بمقدار قطع ميزانه . وتقابل كل قطعة من الموزون بقطعة من الميزان ليعلم أهى موافقة لها في الوزن فيكون البيت صحيحاً . أم غير موافقة فيكون البيت مكسوراً ؟ . وبذلك يعرف بحره .

ويحصل التوافق في الوزن عادة بأن يكون المتحرك في الموزون مقابلاً للمتحرك في الميزان . والساكن كذلك : ولا أهمية لاختلاف نوع الحركة . فلفظ (فاعيانُ) يوزن به كل لفظ خماسي يكون ثانيه وخامسه ساكنين مثل : (قادمٌ . حطّموا . قلبه : لم يشم : منكم) .

ولتسهيل عملية الوزن تكتب الكلمة كما نلفظها ثم نضع إشارة (/) تحت الحرف المتحرك وإشارة (ه) تحت الحرف الساكن ، وهذا ما يسمى بالكتابة العروضية .

مثل : كم — كان — كتب — هذا (هادا) .
 ه / / ه / / / / ه / ه /

وهناك بعض المبادئ العامة التي لا بد من مراعاتها في الكتابة العروضية وهي :

(١) من قولهم : نهكه المرض وغيره : إذا أضعاه ، وبالن في الأخذ منه .

- ١ - العملة في تقطيع البيت إنما هي النطق لا الكتابة .
- ٢ - التنوين في آخر الاسم يُعَدُّ نوناً ساكنة .
- ٣ - الألف المحذوفة في الكلمات : (هذا ، الرحمن . اسحق . لكن) تُحَسِب .
لأننا نتألف بها ...
- ٤ - الألف في (مائة) والفارقة في مثل (قالوا) وهززة الوصل المتصلة بما قبلها لا تُعْتَبَر في الوزن والتقطيع لأنها لا تألف .
- ٥ - الحرف المشدد يتألف من حرفين أولهما ساكن والثاني متحرك .
- ٦ - الحرف المتحرك في نهاية كل مصراع يُسَبِّح بحرف ساكن من جنس حركته .
- ٧ - إذا كان ما قبل هاء الضمير متحركاً أشبعت حركتها بحرف من نوعها .
أما إذا كان ما قبلها ساكناً فيجوز الإشباع وعامه ، والأفضل عدم الإشباع .
- ٨ - إذا كانت ميم الجمع متحركة وجب إشباع حركتها بحرف متولد منها ،
مثل : (فان همو ذهبوا أخلاقهم ذهبوا) .
- ٩ - الألف في آخر كلمة (أنا) لا تلفظ في الوزن غالباً وكأن هذه الكلمة تتألف من حرفين متحركين : « أَنْ » .

الأجزاء أو التفعيلات

يتألف كل بيت شعري من أجزاء موسيقية وقطع صوتية يراعيها الشاعر عند النظم تسمى (أجزاء) أو (تفعيلات) وقا، حصرت في ثمان ، وهي موزعة على الأبحر الشعرية منفردة أو مجتمعة ، اثنتان منها خماسيتان . وست سباعية :

فعلن	رمزها	o//o/
فعولن	رمزها	o/o//
مفاعيلن	رمزها	o/o/o//
مفاعيلن	رمزها	o///o//
مستفعلن	رمزها	o//o/o/
مفعولات	رمزها	/o/o/o/
فاعلاتن	رمزها	o/o//o/
متفاعلن	رمزها	o//o///

وهذه الأجزاء تتألف حروفها العشرة من كلتي (لمعت سيوفنا) وقد قدمت إلى مقاطع ذات نبرة واضحة متميزة . ويدعى المتقطع سبباً تارة ، ووتداً تارة أخرى وفاصلة تارة ثالثة . وإليك البيان :

١ - السبب الخفيف : حرفان أولهما متحرك والثاني ساكن (/٥) مثل : (لَمْ . قد) . ومثل (فا) من (فاعان) .

٢ - السبب الثقيل : حرفان متحركان (//) مثل : (لك . بك) ومثل (مُت) من (مُتَفَاعان) .

٣ - الوتد المجموع : متحركان بعدهما ساكن (//٥) مثل : (بَيْكُم . على) . ومثل (فعو) من (فعولن) .

٤ - الوتد المفروق : متحركان بينهما ساكن (/٥/) مثل : (قام ، أُمْسِر) . ومثل (فاع) من (فاعلاتن) .

٥ - الفاصلة الصغرى : تتألف من سببين : ثقيل فخفيف . أي ثلاثة أحرف متحركة بعدها ساكن (///٥) مثل : (علمت) . ومثل (مُتَفَا) من (مُتَفَاعلن) .

٦ - الفاصلة الكبرى : تتألف من سبب ثقيل فوتد مجموع . أي من أربعة أحرف متحركة بعدها ساكن (///٥) مثل : (يَعِظُكُمْ ، شَجَرَةٌ) ، ومثل (فَعِيلَتْن) .

وقد جمع الخليل الأسباب والأوتاد والفواصل في قوله :

(لم أرَ على ظهرِ جبَلٍ سمكةً)

فالتفعيلات إذاً تتألف من الأسباب والأوتاد والفواصل . وهي أجزاء البحور الشعرية ، وهذه التفعيلات ثمان لفظاً عشرٌ حُكْمًا ، لأن (فاعلاتن) تكون أحياناً (فاع لاتن) . و (مستفعِلن) تكون أحياناً (مس تفعِلن) .

وإليك التفعيلات مرةً أخرى مقسمة إلى مقاطعها ، ومبيناً ما في كل منها من أسباب وأوتاد :

١ - فاعلن : فا - علن

٢ - فعولن : فعو - لن

- ٣- مَقَاعِلَان : مَقَا - عِي - لُنْ
- ٤- مَقَاعَاتُنْ : مَقَا - عِلْ - تُنْ
- ٥- مُسْتَفْعِلَان (مجموعة الوجد) : مُسْ - تَفْ - عِلُنْ
- ٦- مُسْتَفْعِلَان (مفروقة الوجد) : مُسْ - تَفْعِ - لُنْ
- ٧- مَفْعُولَاتُ : مَفْ - عُو - لَاتُ
- ٨- فَاعِلَاتُنْ (مجموعة الوجد) : فَا - عِلَا - تُنْ
- ٩- فَاعِلَاتُنْ (مفروقة الوجد) : فَاعِ - لَا - تُنْ
- ١٠- مُتَقَاعِلُنْ : مُتَ - فَا - عِلْن .



البحر الشعري

زمر البحور

اكتشف الخليل خمسة عشر بحراً ، واستدرك عليه الأنخض الأوسط (- ٢١٥ هـ)
بحراً آخر ، فأصبح مجموعها ستة عشر بحراً ، هي بحسب التفعيلة الأولى :

١ - فعولن : الطويل : المتقارب .

٢ - مفاعلتُن : الوافر .

٣ - فاعلاتن : المديح ، الخفيف ، الرمل

٤ - مستعلن : المنسرح ، البسيط ، السريع ، الرجز ، المجتث .

٥ - مُتَقَاعِلِن : الكامل .

٦ - مفاعيلن : المضارع ، الهزج .

٧ - مفعولات : المقتضب .

٨ - فاعلن : المتدارك (ويسمى المحدث) .

وقد جمع بعضهم أسماء البحور في هذين البيتين ، على الترتيب الذي يأخذه به
العروضيون القدامى :

طويلٌ يمدُّ البسطَ بالوفرِ كاملٌ وَيَهْزَجُ فِي رَجَزٍ وَيَرْمُلُ مُسْرَعًا
فَسْرَحَ خَفِيفًا ضَارِعًا تَقْتَضِبُ لَنَا مَنْ اجْتَثَّ مِنْ قُرْبٍ لَتُدْرِكَ مَطْمَعًا

ودرستنا لهذه البحور ستسير وفق زُمرها التي تنتظمها .

البحر الطويل

سمي بذلك لأنه لا يستعمل إلا تاماً ، ولا مجزوء له (١) . وقيل : لأنه أطول الشعر كله ، وذلك أن حروف تفعيلاته ثمانية وأربعون .

وهو من أكثر البحور استعمالاً ، وتفعيلاته ممتزجة ، أربع في كل شطر . ووزنه :
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
وضابطه قول صفي الدين الحلي :

طويل ، له بين البحور فضائلُ فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

العروض والضرب

له عروض واحدة مقبوضة : « مفاعيلن (٢) » ، حذف خامسها الساكن . وأضربها ثلاثة :

أ - الأول صحيح : « مفاعيلن » . ومثاله :

كلانا بكى ، أو كاد يكي صبايةً إلى إلفه ، واستعجلت عبّرةً قبلي
كلانا بكى أو كاد يسيب كي / صبايتن إلى إل / فيهى ومسّ تع / جلّت عبّ / ارتن قبلي / (٣)
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

(١) هذا ما قاله علماء العروض . لكن صاحب « الممددة » يذكر أن المحدثين استعملوه مجزئاً أيضاً .

(٢) إلا في البيت المصروع فيجوز أن تكون العروض والضرب على وزن واحد ، مثل :

أراك عصي الدمع شيتك الصبر أما للهوى نهى طيك ولا أمر ؟

فكل من العروض والضرب جاء في البيت صحيحاً على « مفاعيلن » .

(٣) بلاناً - في البحر الطويل - إلى الكتابة العروضية لتكون مثلاً يحتلى ، من بعد . والعرف السائد في ذلك أن تقف دائماً عند الحرف الساكن ونفصله عما بعده ، ليسهل الوصول إلى معرفة البحر وتفعيلاته التي تكون ساكنة الأواخر غالباً . وهذه الطريقة في الكتابة العروضية مستحسنة ، وليست بلازمة .

ب - والثاني مقبوض مثلها (مفاعلن) ، وشاهده بيت طرفة بن العبد :

سُتَبْدِي لَكَ الْأَيَّامُ مَا كُنْتَ جَاهِلًا وَيَأْتِيكَ بِالْأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تُزَوِّدِ
سُتَبْدِي لَكَ الْأَيَّامُ مَا كُنْتَ جَاهِلًا وَيَأْتِيكَ بِالْأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تُزَوِّدِ
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

ج - والثالث محذوف مردوف ، وزنه (فعولن) وأصله (مفاعي) الذي حذف سببه الخفيف من الآخر (١) ، وشاهده قول أبي فراس :

أَقُولُ وَقَدْ نَاحَتْ بِقُرْبِي حَمَامَةٌ أَيَا جَارَتَا لَوْ تَشْعُرِينَ بِحَالِي
أَقُولُ وَقَدْ نَاحَتْ بِقُرْبِي حَمَامَتُنْ أَيَا جَارَتَا لَوْ تَشْعُرِينَ بِحَالِي
فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ

جوازات الحشو

أ - فعولن : تأتي على (فعول) حيث يصيبها (القبض) أي حذف الخامس الساكن . وهو حسن .

وتأتي على (عُولُنْ) وتنقل إلى (فِعْلُنْ) ويسمى ذلك (الحرّم) وهو حذف أول حرف متحرك .

وتأتي على (عُولُ) ويسمى هذا (الثَّرْمُ أو الثَّلْمُ) لأنه اجتمع فيه القبض والحرّم (٢) . وكل من الحرّم والثّرّم لا يكون إلا في التفعيلة الأولى من المصراع .

ب - مفاعيلن : يصيبها (القبض) فتصبح (مفاعلن) .

ويصيبها (الكف) وهو حذف السابع الساكن فتصبح (مفاعيل) .

(١) ويحسن مع هذا الضرب « المحذوف » أن تكون التفعيلة التي تسبقه « مقبوضة » أي : فعول (يضم اللام) . هذا وقد زاد الأخفش ضرباً رابعاً « مقصوراً » للطويل ، وزنه « مفاعيل » بسكون اللام . والقصر : حذف النون من « مفاعيلن » - وهي ثاني سبب خفيف - وتسكين أول السبب ، وهو اللام .

(٢) وبعضهم يسميه الحرّم أيضاً ، لأنه يعد التفعيلة : « فعول » أصلاً ، ثم غرمت بحذف الفاء ، فبقي « عول » يضم اللام .

ملاحظات :

١ - العروض في هذا البحر مقبوضة دائماً ما لم يصرّح (١) البيت فتتفق عندئذ مع الضرب وتكون تابعة لوزنه ، سلامة أو نقصاناً ، فتأتي على هذا صحيحة أو « مخلوقة » على حسب الضرب ، وإلا بقيت مقبوضة .

٢ - إذا استعمل الشاعر أحد أضرب الطويل الثلاثة وجب التزامه حتى نهاية القصيدة .

٣ - الطويل بحر خضم يستوعب مالا يستوعب غيره من المعاني ، ويتسع للفخر والحماسة والمدح ، كما يتسع للتشابه والاستعارات وسرد الحوادث ووصف الأحوال ، ولهذا كان نصيبه عند المتقدمين والمتأخرين أوفر من سائر البحور . ومنه لامية السَّمْعول ، ومعلقات : امرئ القيس ، وزهير ، وطرفة .



خلاصة البحر الطويل

العروض والضرب : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن ١ - مفاعيلن
٢ - مفاعيلن
٣ - فعولن

القبض	: فعولُ مفاعيلن فعولُ	—	فعولُ مفاعيلن فعولُ	—
الكف	: — مفاعيلُ —	—	— مفاعيلُ —	—
الحرم	: عولن — —	—	— — عولن	—
السلام	: عولُ — —	—	— — عولُ	—



(١) التصريح : اتفاق العروض مع الضرب وزناً وتقفية وإعراباً . قال البطليوسي : « وذلك إنما يأتي في أول القصيدة .. وإذا جاء في غير الأول كان قبيحاً ، إلا أن يخرج الشاعر من قصة إلى قصة أخرى ، فيكون ذلك بمنزلة الا ابتداء » .

تدريب على البحر الطويل

١ - قال أوس بن مخرم يمدح سعيد بن العاص :

ما بلغتُ كَفَ امرئٍ مُتناوِلٍ من المجد ، إلاّ والذي نِلْتُ أطوْلُ
ولا بَلَغَ المُهندون في القولِ مِدْحَةً ، وإن أطنبوا ، إلا الذي فيكَ أَفْضَلُ

٢ - وقال المتنبي :

وما الدهرُ إلاّ من رُواة قصائدي إذا قلتُ شعراً أصبح الدهرُ مُنْشِدا
فسارَ به مَنْ لا يسيرُ ، مشمراً وغنى به مَنْ لا يغني ، مغرّداً

٣ - وقال أبو فراس :

مُصابي جليلٌ والعزاءُ جميلٌ وظنّي بأن الله سوف يُدِيلُ
جراحٌ تحامها الأُساءةُ مخافةً وسُقمانٍ : بادٍ منهما ودخيلُ

٤ - وقال أيضاً :

أراك عصيَ الدمعِ شيمتك الصبرُ أما للهوى نهيٌ عليك ولا أمرُ
نعم أنا مشتاقٌ وعندِي لوعةٌ ولكنّ مثلي لا يذاعُ له سرُ
معلّتي بالوعدِ ، والموتُ دونه إذا متُّ ظمآنًا فلا نزل القطرُ

٥ - ولقدري مايو :

أحبّ عظيمَ الحبّ أجملَ عادةٍ وإن قتل العذالُ أنفسهم لَوَما
أشَبَّ فيها من صبايَ وأفتدي بفاترِ عينيها التباهة والنوما
لها عبثُ التاريخِ يوم تَضَمَّتْ بسمعتها طيباً ، بسيرتها وشما
بمكة كان الحبُّ ، بالشام أيقعتُ ببغداد راعتُ بالتمام الذي تما
تنازعها في العشق بكرٌ وتغلبُ نأنعِمُ بليلاًنا وعشاقها قوما

٦ - وقال دريد بن الصَّمَّة :

أمرتهمُ أمري بمنعرج اللّوى
فلما عصّوني كنت منهمُ وقد أرى
فلم يستبينوا الرُّشد إلاّ ضُحى الغدِ
غَوَّابَتَهُمْ ، وأنني غيرُ مُهتدٍ

٧ - وقال عمرو بن شأس الأسدي :

لطيفةٌ طيَّ الكَشْح ، مُضمرةُ الحشا
تميلُ على ظَهر الكَثيب ، كأنها
هضمُ العِناق ، هُونةٌ غيرُ مِتْفالٍ
نَقاً كلّما حرّكتَ جانبَه مالٌ (١)

* * *

(١) هُونة : مثقلة . المِتْفال : التي تغيرت وامتحها وتركها الطيب . النقا : كَثيب ، الرمل .

البحر المتقارب (١)

من الأبحر الخماسية ، سمي بالمتقارب لتقارب أوتاده من أسبابه وأسبابه من أوتاده ،
لأن بين كل وتدين سبباً واحداً ، وبين كل سببين وتداً واحداً .
ويشتمل تماماً ومجزئاً .

١ - التام

أجزأه (فعولن) ثماني مرات :
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن
وضابطه قول الحلي :
عن المتقارب قال الخليل فعولن فعولن فعولن فعولن

العروض والضرب

للمتقارب التام عروض واحدة صحيحة (فعولن) ولها أربعة أضرب :

١ - صحيح مثلها (فعولن) وشاهده :

وكنّا نعدّك للنائباتِ فهنا نحنُ نطلب منك الأمانا
العروض : (ثباتي = فعولن) ، والضرب (أمانا = فعولن) .

٢ - مقصور مردوف (فعولن) حذف ثاني سببه الخفيف وسكن أوله ، وشاهده :

ويأوي إلى نسوةٍ بائساتٍ وشُعْثٍ مراضيعٍ مثلِ السَّعالِ (١)
العروض (ثبات = فعولن) ، والضرب (سَعَال = فعولن) .

(١) بفتح الراء ، والأصل : متقارب فيه . ويجوز كسرها أيضاً .

(١) أي السعال ، مفرداً سَعَلَة وهي القول .

٣ - محذوف (فَعُوْ) بإسقاط السبب الخفيف وينقل إلى (فَعَلْ) . وشاهد : .

وأروي من الشعر شعراً عويصاً ينسني الرواة الذي قد رَوُوا

٤ - أبتَر (قَعْ) أي أصابه الحذف للسبب الأخير فصار (فعو) . ثم قطعت واو الونداء المجموع وسكنت عينه وهو ما يسمى بالقطع ، واجتماع الحذف والقطع في (فعولن) يسمى البتر ، وشاهد لهذا الضرب :

خليليَّ عُوْجا على رَسْمِ دارٍ خَلَتْ من سُلَيْمى ومن مِيَّةٍ
العروض (م دارنْ = فعولن) ، والضرب (يَهْ = قَعْ) .
وهذا الضرب قليل الاستعمال .

جوازات العروض

يجوز (القبض) في عروض المتقارب ، أي حذف الخامس الساكن فتصبح (فعول) كما يجوز أن يصيبها (الحذف) أي إسقاط السبب الخفيف فتصبح (فعو) وتنقل إلى (فَعَلْ) .

جوازات الحشو :

يجوز في (فعولن) ثلاثة تغييرات :

١ - القبض : فتصبح (فعول) .

٢ - الحزم : فتصبح (عُولْنْ) بحذف الحرف الأول ، وهو قبيح ويصيب التفعيلة الأولى في المصراعين .

٣ - التثَنُّم أو التَّزَم : وهو اجتماع الحزم مع القبض فتصبح (عُولْ) وتنقل إلى (فَعَلْ) .

٢ - المجزوء

هو ما بقي على ست تفعيلات ، ثلاث في كل شطر :

فعولن فعولن فَعَلْ فعولن فعولن فَعَلْ

ولسه عروض واحدة « محذوفة » لا تتغير (قَعُوْ) وتنتقل إلى (فَعَلْ) (١) ،
ولها ضربان :

١ - محذوف مثلها (فَعَلْ) وشاهده :

عفا الله عما مضى فسل نلت خير الرضا
العروض (مضى = فَعَلْ) ، والضرب (رضا = فَعَلْ) .

٢ - أبتر (قَعْ) : وهو أقل الأضرب استعمالاً وجدالاً . وقد زاده الأخفش
وشاهده :

تعفف ولا تبشيس فما يقض يأتيك
العروض (تنس = فَعَلْ) ، والضرب (كا = قَعْ) .

جوازات الحشو :

يجوز في حشو المتقارب المجزوء أن ياحقه القبض فيصير كل من أجزائه :
(فعول) بحذف الخامس الساكن ، إلا إذا وقعت التفعيلة قبل الضرب الأبتر ، فعندئذ
يحسن - وقيل يجب - مجيئها تامة غير متبوضة .

ملاحظة :

المتقارب بحر فيه رنة واضحة ، ونغمة مطاربة على شاة مأنوسة . وهو أصلح
للعنف منه للرفق . وبما يدل على ذلك كثير من القصائد ذات الطابع القومي الحماسي
الذي غني به شعراؤنا المعاصرون ، كالنشيد العربي السوري لتحليل مردم ، وقصيدة
(جهاد فلسطين) لعلي محمود طه ، وقصيدة عبده الرحيم محمود : (سأحمل روعي
على راحتي ...) .



(١) استخدم بعض الشعراء المعاصرين العروض التامة « فعولن » في مجزوء المتقارب ، مخالفين نظام هذا البحر ،
شلوذاً ، كقول رياض المفلوح :

مضى الصيفُ هذا سريعاً ولم يبق منه أثرٌ

خلاصة المتقارب التام

١ - فعولن	}	فعولن	فعولن	فعولن	العروض والضرب :	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن
٢ - فعول									
٣ - فَعْل									
٤ - فَع									

—	فعول	فعول	فعول	فعول	القبض :	فعول	فعول	فعول	فعول	فعول
—	—	—	عولن	عولن	الحرم :	—	—	—	عولن	عولن
—	—	—	عوا	عوا	الثام :	—	—	—	عول	عول

مجزوء المتقارب

١ - فَعْل	}	فعولن	فعولن	العروض والضرب :	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن
٢ - فَع									
—		فعول	فعول	القبض :	فعول	فعول	فعول	فعول	فعول



تلريب علي « المتقارب »

١ -- لأبي التماسم الشاذلي :

إذا الشعب يوماً أراد الحياةَ فلا بدَّ أن يستجيبَ القدرُ
ولا بدَّ لليلِ أن ينجلي ولا بدَّ للقيدِ أن ينكسرَ

٢ -- وقال علي محمود طه :

أخني جاوزَ الظالمونَ المدى فحقَّ الجهادُ وحقَّ الفِدا
أنزكهمُ يغصبونَ العروبَ عةَ مجدِّ الأبطوةِ والسؤددِ

٣ -- ومن النشيد العربي السوري . لخليل مردم :

حماة الديارِ عليكم سلامُ أبت أن تذللَّ النفوسَ الكرامُ
عرينُ العروبة بيتُ حرامُ وعرشُ الشموسِ حمى لا يُضامُ

٤ -- لسعيد قنّاقجي :

فيا شعرُ أنت عبير الحياةِ وإلهامُ قيثارِها الباهر
أحسُّك في أضلعي الحائراتِ لهيباً . وفي قلبي الحائرِ
كأنك يا شعر روح الوجود تتيه على شفة الشاعر

٥ -- وقال ابن المعتز يصف الحمى :

وبنتُ المنية تتأبُّني هُدواً وتطرُقني سُحره (١)
كأن لها ضرماءً في الحشا وفي كلِّ عضوٍ لها جمرة

٦ -- وقال بشر بن منقذ :

هَوْنٌ عليك ، فإنَّ الأمورَ بكفَّ الإله مقاديرُها
فليس بِأتيكَ منهيَّها ولا قاصرٍ عنك مأمورُها

(١) هُدواً : أول الليل ، بعد نومة قصيرة . والسحرة : آخر الليل ، قبيل الفجر .

٧ - وقال إبراهيم النسيبي :

لفضل بن سهل يدُ
فنائِلُها للغنى
وباطنُها للندى
تَقاصرَ عنها المثلُ
وسطوتُها للأجلُ
وظاهرُها للقبيلُ

٨ - ولأبي فراس الحمداني :

وَكَمْ لي على بلدتي
ففي حلبٍ عُدَّتني :
وفي منبجٍ مَن رَضَا
بكباءٍ* ومستعبرٍ^(١)
وعِزِّي . والمفخرُ
هُ أَنفَسُ ما أذْخَرُ

٩ - وقال آخر :

سلامٌ على دارِها
ففيها مَنى قلبي

* * *

(١) المستعبر ، بفتح الباء : جريانُ الدمع . وهو مصدر ميمي .

البحر الوافر

سمي وافراً لوفور حركاته باجتماع الأوتاد والفواصل ، إذ ليس في أجزاء البحور أكثر حركات من « مفاعلتين » وما يُفكّ منه وهو « متفاعان » : فهو كالكامل ؛ لهما - في الأصل - ثلاثون حركة (١) .

والوافر من الأبحر السباعية : ويستعمل تاماً ومجزوئاً .

١ - التام

أجزاؤه (مفاعلتين^٢) ست مرات :

مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين

إلا أن عروضه وضربه لا يستعملان صحيحين ؛ بل يحذف السبب الخفيف من آخرهما ويسكن الخامس فيصبح كل منهما (مُفاعِلْ) ويحول إلى (فعولن) وهذا ما يسمى (القطف) وهو اجتماع حذف السبب الخفيف مع العصب (٢) أي إسكان الخامس .

وضابطه قول الخلي :

بحور الشعرِ وافرها جميل مفاعلتين مفاعلتين فعولن^٣

العروض والضرب

للوافر التام عروض واحدة مقطوفة وجوباً (مُفاعِلْ) وتنقل إلى (فعولن) ولها ضرب واحد مقطوف مثلها (فعولن) . والشاهد قول عمرو بن كلثوم :

إذا بلغَ القِطامَ لنا صبي^٤ تَخِرُّ له الجبابرُ ساجدينَا^٥
العروض : (صبي^٤ = فعولن) ، والضرب : (جدينا = فعولن) .

(١) انظر تفصيلاً أوفى عند الكلام على البحر الكامل .

(٢) من المصابة التي يشد بها الرأس . وإنما سمي الجزء مصوباً لأن حركته أخلت ، فمنع من أن يتحرك .

جوازات الحشو

يصيب (مفاعلتين) أنواع من التغيير هي :

١ - العَصْبُ : وهو تسكين الخامس المتحرك (مفاعلتين) وتنقل إلى (مفاعيلين) وهو كثير جداً وحسن .

٢ - العَضْبُ (١) : وهو حذف الأول المتحرك (فاعلتين) وتنقل إلى (مُفتعلين) وهو قليل .

٣ - النَقْصُ : وهو اجتماع العصب والكف ، أي تسكين الخامس المتحرك ، مع حذف الـايـع الساكن ، فتصبح (مفاعلتين) وتنقل إلى (مفاعيلين) ، وهو قبيح .

٤ - العقل (٢) : حذف الخامس المتحرك ، أي اللام من (مفاعلتين) فتصبح (مفاعلتين) وتنقل إلى (مفاعيلين) ، وفيه قبح .

٢ - المجزوء

يتألف من (مفاعلتين) أربع مرات :

مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين مفاعلتين

العروض والضرب :

له عروض واحدة صحيحة وزنها (مفاعلتين) ولها ضربان :

١ - صحيح مثلها (مفاعلتين) وشاهده :

غزال زائنه الحور وساعد طرفه القدر

العروض (نه الحور = مفاعلتين) ، والضرب (فه القدر = مفاعلتين)

(١) العصب ، في اللغة : شق أذن الناقة ونحوها . والـعَصْبُ من ذي القرن : الذي انكسر قرنه .
(٢) العقل : مصدر « عقل فلان البير » إذا ضم راسه إلى عضده ، وربطها معاً بالمقال ليبقى باركاً . والمقال : الحبل .

٢ - معصوب (أي سُكِّنَ خامِسُه المتحرك) : (مفاعِلَتُنْ) وينقل إلى (مفاعيلان) وشاهده :

أَعَاتِبُهَا وَأَمْرُهَا فَتُغْضِبُنِي وَتَعْصِيَنِي

العروض (وأمرها = مفاعلتان) ، والضرب (وتعصيني = مفاعيلان) .

ويجوز أن تكون العروض معصوبة أيضاً تبعاً للضرب المعصوب في البيت المصراع كقوله :

أَرِقْتُ وَأَبَى هَمِي لِنَأْيِ الدَّارِ مِنْ نَعَمٍ

العروض (بني همي = مفاعيلان) ، والضرب (ر من نعم = مفاعيلان) (١) .

جوازات الحشو :

يجوز في « مفاعِلَتان » ثلاثة تغييرات :

١ - العصب : بأن يسكن خامسها المتحرك ، فتصبح (مفاعِلَتان = مفاعيلان) .

٢ - النقص : وهو اجتماع العصب والكف . فتصبح (مفاعِلَتُ) وتُنقل إلى (مفاعيلُ) (٢) .

٣ - العقل : حذف الخامس المتحرك ، فتصبح (مفاعِلان) .



ملاحظة :

الوافر أَلين البحور وزناً ، وأكثرها مرونةً . يشتد إذا شددته ، ويرق إذا رققته . وهو في كلا الحالين يشيع فيه نغم جميل . وموسيقا عذبة تنساب في أطواء أجزائه . ويصلح كثيراً للفخر والحماسة والوصف والثناء . وهو من أكثر البحور استعمالاً . ومنه معلقة عمرو بن كلثوم . ومرثية ابن الأنباري الثائية في ابن بَقِيَّة ، وقصيدة المتنبي في الحمسي . وقافية شوقي في نكبة دمشق ، ولامية في يوسف العظمة : .. الخ وكلها تدل على مرونة هذا البحر وطواعيته لكثير من المعاني والأغراض .



(١) حكى الأخفش للوافر المجزوء عروضاً ثائية مقطوفة « فمولن » ولها ضرب مثلها .

(٢) وعندئذ قد يلتبس مجزؤه الوافر بالمزج . وقد أوضحنا ذلك عند كلامنا على بحر المزج ، فليرجع إليه .

خلاصة الوافر التام

العروض والضرب	: مفاعلتين	مفاعلتين	فحولن	مفاعلتين	مفاعلتين	فحولن
العصب	: مفاعيلن	مفاعيلن	—	مفاعيلن	مفاعيلن	—
العصب	: مفتعلن	مفتعلن	—	مفتعلن	مفتعلن	—
النقص	: مفاعيلُ	مفاعيلُ	—	مفاعيلُ	مفاعيلُ	—
العقل	: مفاعلن	مفاعلن	—	مفاعلن	مفاعلن	—

مجزوء الوافر

العروض والضرب	: مفاعلتين	مفاعلتين	مفاعلتين	١ - مفاعلتين
العصب	: مفاعيلن	—	مفاعيلن	٢ - مفاعيلن
النقص	: مفاعيلُ	—	مفاعيلُ	—
العقل	: مفاعان	—	مفاعان	—

تدريب على « الوافر »

١ - قال الفرزدق يمدح أبان بن الوليد :

لو جَمَعُوا مِنَ الْخُلَآنِ أَلْفًا فقالوا : أَعْطَيْنَا بِهِمْ أَبَانًا
لَقُلْتُ لَهُمْ : إِذَا لَعَبْتُمُونِي وكيف أبيعُ مَنْ شَرَطَ الضَّمَانَا ؟

٢ - وقالت الخنساء :

يَذْكُرْنِي طُلُوعُ الشَّمْسِ صَخْرًا وأذْكُرُهُ لِكُلِّ غُرُوبِ شَمْسٍ
فَلَوْلَا كَثْرَةُ الْبَاكِينَ حَوْلِي على إِخْوَانِهِمْ لَقَتَلْتُ نَفْسِي

٣ - وقال أبو الحسن الأنباري في الرثاء :

عَلَوْ فِي الْحَيَاةِ وَفِي الْمَمَاتِ لَحَقَّ تِلْكَ لِاحْدَى الْمَعْجَزَاتِ
كَأَنَّ النَّاسَ حَوْلَكَ حِينَ قَامُوا وَفُودٌ نَدَاكَ أَيَّامَ الصَّلَاتِ

٤ - لِقَطْرِيَّ بْنِ الْفُجَاءَةِ ، وَقَدْ حَدَّثَتْهُ نَفْسُهُ بِالْفِرَارِ فِي الْحَرْبِ :

أَقُولُ لَهَا ، وَقَدْ طَارَتْ شَعَاعًا مِنْ الْأَبْطَالِ : وَيَحْكُ لَنْ تُرَاعِي
فَأَنْتَ لَوْ سَأَلْتَ بِقَاءِ يَوْمٍ عَلَى الْأَجْلِ الَّذِي لَكَ لَمْ تُطَاعِي

٥ - ولأحمد شوقي :

سَلَامٌ مِنْ صَبَا بَرْدَى أَرْقُ وَدَمْعٌ لَا يُكْفِكُفُ يَادِمَشْقُ
وَبِي مِمَّا رَمْتَكِ بِهِ اللَّيَالِي جِرَاحَاتُهَا فِي الْقَلْبِ عُمُقُ

٦ - ولبشار بن برد ، في جاريته رَبَابَةَ :

رَبَابَةُ رَبَّةُ الْبَيْتِ تَصُبُّ الْخَلَّ فِي الزَّيْتِ
لَهَا عَشْرُ دَجَاجَاتٍ وَدَيْكَ حَسَنُ الصَّوْتِ

٧ - وقال ابن رشيقي :

أقبله على جَزَعٍ
رأى مَاءً فَوَاقِعَهُ :

كشرب الطائر الفَزَعِ
وخاف عواقبَ الطَمَعِ

٨ - وقال أبو العتاهية :

ألا أيمن الألى سَلَفُوا
فَوَاقُوا حِينَ لَا تُحَافُ
تُرْصُ عَلَيْهِمْ حُفَرٌ

دُعُوا لِلْمَوْتِ وَاخْتُطِفُوا
وَلَا تُسْرِفْ ، وَلَا لَطْفٌ (١)
وَتُبْنِي ثُمَّ تَنْخِيفُ

٩ - وقال آخر :

أشأقك طيف مامه

بمكة أم حمامه

١٠ - وقال :

أولئك خير قوم

إذا ذكر الحيار

* * *

(١) اللطف ، بفتح اللام والطاء : الهدية . وتطلق أيضاً على أصحاب المرء واهله الذين يتحفونه ويبرّونه .

البحر المديد

من الأبحر المختزجة . وهو (فعيل) بمعنى (مفعول) . وسمي بالمديد لامتداد جزأيه السباعيين حول خماسييه . وخماسييه حول سباعييه : أو لامتداد الوند المجموع في وسط أجزائه السباعية . وقيل غير ذلك . وأجزاؤه (فاعلاتن فاعلن) أربع مرات . وذلك بحسب وزنه الأصلي وهو :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

غير أن هذا البحر لم يستعمل إلا مسدساً (١) بحذف التفعيلة الأخيرة من كل شطر . فهو مجزوء وجوباً . ولا يجوز استعماله تاماً إلا على الشذوذ . وضابطه قول الخليل :
لمديد الشعر عندي صفات فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

العروض والضرب

للمديد ثلاث أعاريض ، وستة أضرب موزعة عليها :

١ - العروض الأولى : صحيحة (فاعلاتن) . ولها ضرب واحد مثلاً . كقول المهامل بن ربيعة :

يا لبكر أنشروا لي كليياً يا لبكر أين أين الفرار ؟
العروض (لي كليياً = فاعلاتن) ، والضرب (ن الفرار = فاعلاتن) .

ب - العروض الثانية محذوفة (٢) (فاعلن) ولها ثلاثة أضرب :

١ - الضرب الأول مقصور (٣) يلزمه الردف (٤) (فاعلان) ، ومثاله :

-
- (١) المسلس : هو الذي يبني على ستة أجزاء .
 - (٢) أي حذف من آخرها السبب الخفيف فأصبحت « فاعلا » ونقلت إلى « فاعلن » .
 - (٣) حذف ثاني السبب الخفيف وهو النون من « فاعلاتن » وسكن ما قبله فأصبح « فاعلات » يسكون التاء ، ونقل إلى « فاعلان » يسكون النون .
 - (٤) الردف : هو حرف مد قبل الروي بلا فاصل بينهما .

لا يغرّنَ امرأً عيشُهُ كلُّ عيشٍ ضائر للزوال°
العروض (عيشه = فاعلن) . والضرب (للزوال = فاعلان°) .

ومع هذا الضرب قد تأتي العروض مضمومة مردوفة في البيت المصراع . كتقول
الشاعر :

ياوميضَ البرقِ بينَ الغمام° لا عليها بل عليك السلام°
العروض (ن الغمام = فاعلان°) : والضرب (لك السلام = فاعلان°) .

٢ - الضرب الثاني محذوف (فاعلا) وينقل الى (فاعلن) ومثاله :

اعلموا أني لكم حافظ° شاهداً ما كنتُ أو غائباً
العروض (حافظ = فاعلن) : والضرب (غائباً = فاعلن) .

٣ - الضرب الثالث أبتر (١) (فَعْلُنْ) وهو قليل ، وشاهده :

إنما الدلفاء ياقوتة° أخرجتُ من كيس دُهقانٍ (٢)
العروض (قوتة = فاعلن) . والضرب (قان = فَعْلُنْ) .
والضربان الأخيران شاذان عند أبي الحسن الأنخس .

ج - العروض الثالثة : محذوفة مخبونة (٢) (فَعِلَا) وتحول إلى (فَعْلُنْ)
ولها ضربان :

١ - الضرب الأول محذوف مخبون مثلها (فَعْلُنْ) وشاهده :

للفى عقلٌ يعيش به حيث هبدي ساقه قدمه°

-
- (١) أي اجتمع فيه الحذف والقطع ، فالحذف إسقاط السبب الخفيف من آخر « فاعلان » فتصبح « فاعلا » .
والقطع : حذف ساكن الوجد ، أي الألف الأخيرة ، وتسكين اللام قبلها ، فتصبح « فاعل »
بسكون اللام ، وتنقل إلى « فعلن » بسكون العين .
- (٢) الدلفاء : اسم جارية . والدُهقان : التاجر ، ومن له مال وعقار .
- (٣) الخبن : حذف الثاني الساكن ، وهو الألف . وأصل معناه في اللغة : المطف والنفي ، تقول : خبن فلان الثوب ، أي نفي جزءاً منه وخاطه .

العروض (شُبه = فعِلان) ، والضرب (قَدَمُهُ = فعِلان) .
وهذا النوع هو أكثر أنواع المديد شيوعاً بالقياس إلى باقي الأنواع .

٢ - الضرب الثاني أثير (فَعْلُنْ) ، وهو نادر ، ومثاله :

رُبَّ نَارٍ بَتَّ أَرْمَقُهَا تَقْضِيَهُمُ الْهَنْدِيَّ وَالْغَارَا
العروض (مَقْهَا = فعِلن) ، والضرب (غَارَا = فَعْلان) .

وعروض هذا الضرب الأثير قد تكون براء إذا كان البيت مصرعاً كقوله :

يَالْبَيْتِي أَوْقَدِي النَّارَا إِنْ مَنِ تَهْوِيَنَّ قَدْ حَارَا
العروض (نَارَا = فعْلن) ، والضرب (عَارَا = فعْلان) .

جوازات العروض والضرب :

يجوز في (فاعلاتن) الخبن ، عروضاً أو ضرباً ، فتصبح (فعِلاتن) .

جوازات الحشو

١ - فاعلاتن : يعثر بها التغيرات الآتية :

أ - الخبن : وهو حذف الثاني الساكن فتصبح (فعِلاتن) ، وهو حسن في
هذا البحر .

ب - الكفّ : وهو حذف السابع الساكن فتصبح (فاعلاتُ) وهو صالح في
الحشو ولكنه نادر .

ج - الشكل (١) : وهو اجتماع الخبن والكف ، فيحذف الثاني والسابع الساكنان
فتصبح (فعِلاتُ) وهو قبيح في الشعر لا يُستعَدَّب .

٢ - فاعلن : يلحقها (الخبن) أي حذف الثاني الساكن فتصير (فعِلُنْ) .



(١) الشكل : من قولهم : شكل الدابة ونحوها : قيدا وشذوقا منها بالشكال (بكسر الشين) وهو القيد .

ملاحظة :

هذا البحر قليل الاستعمال ولم ينظم العرب منه كثيراً : ولم يستعذب الشعراء في الجاهلية النظم عليه لثقل فيه ، ولذا قلَّ في الشعر العربي قايمة وحائشه بالقياس إلى غيره . حتى إن ديوان الحماسة مثلاً ليس فيه غير بضعة أبيات منه . وكذا كتاب الشعر والشعراء ، وليس هناك قصيدة مشهورة أو بيت سائر يمكن أن ينسب إلى هذا البحر إلا ما ندر : ومن ذلك القصيدة التي تنسب إلى تأبط شرأ . أو خاف الأحمر . ومثالها :

إن بالشَّعب الذي دون سَلْعٍ لقتيلاً دُمُّه ما يُطْلَعُ



خلاصة البحر المديسد

العروض والضرب : ١ — فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

١ — فاعلاتن
٢ — فاعلاتن فاعلن فاعلاتن
٣ — فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

١ — فاعلاتن
٢ — فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

الحين : فاعلاتن فاعلن فاعلاتن
الكف : فاعلاتن فاعلن فاعلاتن
الشكل : فاعلاتن فاعلن فاعلاتن



تدريب على « المديد »

١ - قال الشاعر :

أنتَ في خضراءِ ضاحكةٍ من بُكاءِ العارضِ المَتِينِ

٢ - وقال آخر :

في سبيلِ اللهِ أنفُسُنَا كلُّنَا بالموتِ مرتَهَنُ
كلَّ نفسٍ عندَ ميّتها حظُّها من مالِها الكفَنُ

٣ - وقال :

لا يُغَيِّرُ مِنْكَ خُلُقاً زَكَ نازلٌ من حادِثاتِ الزَّمانِ
كلُّ شُطْبٍ هَيِّنٌ إِنْ تَكُنَّ -إِذْ يُحِلُّ الخُطْبُ- رَحْبَ الجَنانِ

٤ - وقال تأبط شراً (أو خلف الأحمر) في الرثاء :

إِنَّ بالشَّعْبِ الَّذِي دُونَ سَلْعٍ لَقَتِيلًا دَمُهُ مَا يُطَلُّ
خَلَفَ الْعِبَاءَ عَلِيٍّ وَوَلَّى أَنَا بِالْعَبَاءِ لَهُ مُسْتَقِيلٌ
خَبِرٌ مَا نَابَنَا مُضْمِلٌ جَلٌّ حَتَّى دَقَّ فِيهِ الْأَجَلُ
بَزَنِي الدَّهْرُ وَكَانَ غَشُومًا بَأْيٍ جَارُهُ مَا يَنْذِلُ^(١)

٥ - ولأبي محجنٍ الشَّقَفِي :

صَاحِبًا سَوِيًّا صَحِيحَتُهُمَا صَاحِبَانِي يَوْمَ أَرْتَحِلُ
وَيَقُولَانِ : ارْتَحِلْ مَعَنَا وَأَقُولُ : إِنِّي ثَمِيلُ
لِإِنِّي بَاكَرْتُ مُتَرَعَةً مُزَّةً ، رَاوَوْقَهَا خَضِيلُ^(٢)

(١) سلع : شق في الجبل ، أو اسم موضع . ما يطل : لا يلمع هدرًا . مستقل : من استقل بالأمر : قام به وانفرد بتدبيره . مصمّل : شديد ، ثقيل . بزني : غلبي ، والمراد : فجعني . والأبي : المتصعب الممتنع .

(٢) المزّة : الخمر اللذيذة الطعم ، تلذع اللسان . والراووق : المصفاة ، أو إناء الشراب . وخضيل : ندي ميتل . يريد أن الخمر بنت ساحتها .

٦ - وقال امرؤ القيس :

وخليلٍ قد أفارقُه	ثم لا أبكي على أثَرِه
وابنِ عمٍّ قد تركتُ له	صقّو ماء الحوضِ عن كتّره
وابنِ عمٍّ قد فُجعتُ به	مثلَ ضوءِ البدر في غُمرِه

* * *

البحر الخفيف

من الأبحر السباعية المترجمة . وسمي خفيفاً لخفته على اللسان . وهو يستعمل تاماً ومجزوئاً .

١ - التام

أجزؤه :

فاعلاتن مستفع لن (١) فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

والبيت الذي يضبط وزنه قولُ صفي الدين :

ياخفيفاً خفّت به الحركات فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

العروض والضرب

له عروضان وثلاثة أضرب :

١ - العروض الأولى صحيحة (فاعلاتن) ولها ضربان :

أ - الضرب الأول صحيح مثلها (فاعلاتن) ومثاله :

لست أرجو تخفيفها من عذابي عن فؤادي والوعتي من هواها

العروض (من عذابي = فاعلاتن) ، والضرب (من هواها = فاعلاتن) .

(١) تكتب « مستفع لن » هكذا في هذا البحر لأنها مركبة من سببين خفيفين بينهما وقد مفروق . أما الموصولة في خبره « مستعملان » فهي مركبة من سببين خفيفين ثم وقد مجموع ، وهذا بحسب التغيرات التي تطرأ عليها ، إذ لا يجوز في البحر الخفيف أن تحذف ألفاء من « مستفع لن » وهو ما يسمى بالعلي - لأنها واقعة في وسط الوجد المفروق « تقع » وليست حرفاً ثانياً من « السبب » . ولذا تكتب بالشكل المشار إليه .

ب - الضرب الثاني محذوف (أي أَسْقَطَ سببُه الخفيف) : فأصبح (فاعلا) وينقل إلى (فاعلن) . ومثاله قول الكميت :
لَيْتَ شِعْرِي هَلْ تُمْ هَلْ آتَيْتَهُمْ أَمْ يَحُولُنَّ مِنْ دُونِ ذَاكَ الرَّدَى
العروض (آتَيْتَهُمْ = فاعلاتن) ، والضرب (كَ الردى = فاعلن) .

٢ - العروض الثانية محذوفة (فاعلن) ولها ضرب واحد . مثلها :
إِنْ قَدَرْنَا يَوْمًا عَلَى عَامٍ نَنْتَصِفُ مِنْهُ أَوْ نَدَعُهُ لَكُمْ
العروض (عامٍ = فاعلن) ، والضرب (هُوَ لكم = فاعلن) بأشباع الهاء المضمومة . ويجوز عدم الإشباع على الخبن .

جوازات العروض والضرب :

١ - إن « الخبن » يصح أن يدخل على العروضين وأضربهما .
٢ - قا . يلحق « التشعيث » (١) الضرب الأول (فاعلاتن) فيصبح (فالاتن) وينقل إلى (مفعولن) . وعندئذ يأتي هذا الضرب صحيحاً تارة . ومشعناً تارة أخرى ، في قصيدة واحدة . وهو جائز .

جوازات الخشو :

١ - (فاعلاتن) ياحقها :
آ - الخبن (حذف الثاني الساكن) فتصبح (فَعِلَاتُنْ) .
ب - الكف (حذف السابع الساكن) فتصبح (فاعلاتُ) .
ج - الشكل (مركب من الخبن والكف) فتصبح (فَعِلَاتُ) وهو قبيح .
٢ - (مستفع لن) : يلحقها التغيرات لسابقة أيضاً وهي :
آ - الخبن (متفع لن) وتنقل إلى (مَفَاعِلُنْ) .
ب - الكف (مستفع لُ) .
ج - الشكل (متفع لُ) وتنقل إلى (مَفَاعِلُ) .
والأخير ان قبيحان في الشعر .

(١) . التشعيث : حذف أول الوند المجموع ، كالمين من « فاعلاتن » فتصبح « فالاتن » وتنقل إلى « مفعولن » .

٢ - المجزوء

وزنه :

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن مستفع لن

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة (مستفع لن) ولها ضربان :

١ - الضرب الأول صحيح مثلها (مستفع لن) وشاذاه :

ليت شعري ماذا ترى أم عمريو في أمرنا
العروض (ماذا ترى = مستفع لن) . والضرب (في أمرنا = مستفع لن) .

٢ - الضرب الثاني مخبون مقصور ، أي حذف ثانيه الساكن . وثاني السبب الأخير مع تسكين الأول من هذا السبب . فيصبح (متفع ل) وينقل إلى (فعولن) مثل :

كل خطب ان لم تكو نوا غضبتهم يسير
العروض (إن لم تكو = مستفع لن) ، والضرب (يسير = فعولن) .

جوازات العروض والضرب :

١ - يلحق الخين (مستفع لن) فتصير (متفع لن) وتنقل إلى (مفاع لن) .

٢ - ويلحقها أيضاً الخين والقصر معاً : هي وضربها ، فتصبح (متفع ل) وتنقل إلى (فعولن) .

جوازات الحشو :

يلحق (فاعلاتن) من التغيير ما يلحقها في حشو الخفيف التام .



ملاحظة :

الخفيف من أخف البحور على الطبع وأكثرها طلاوة على السمع ، وقرباً من النفس . وهو يشبه الوافر ليناً وطواعية للنظم ، ولكنه أكثر سهولة وأحسن انسجاماً ، مما يجعله

أقرب إلى القول المنشور . وقربه هذا من النثر باد على أكثر ما نظم عليه ، إلا أن الشاعر إذا أجاد فيه استطاع أن يزيل عنه صفة النثرية تلك : ويسبغ عليه نغماً أليفاً ، ولحناً خفيفاً ، ومعنى لطيفاً ، وليس في بحور الشعر بحسب نظيره يصاح للتصرف في جميع المعاني : فخراً وحداثة ، وغزلاً ومدحاً : ورثاءً ووصفاً ، وعتاباً وحكمة ، وما أكثر القصائد التي تنتسب في وزنها إلى هذا البحر عند المتنبي وبشار والبحتري والمعري .

ومن الجدير بالذكر أن أكثر ما تقع الأبيات المدورة في عروض هذا البحر . وهو دليل على الثروة ، إلا أنه في غير الخفيف مستثقل حتى عنا المطبوعين من الشعراء .



خلاصة الخفيف التام

$\left. \begin{array}{l} ١ - \text{فاعلاتن} \\ ٢ - \text{فاعلن} \end{array} \right\}$		العروض والضرب : ١ - فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن	
		٢ - فاعلاتن مستفع لن فاعلن فاعلاتن مستفع لن فاعلن (١)	
	الحبن	:	فاعلاتن متفع لن — فَعَلَاتْن متفع لن —
	الكف	:	فاعلاتن متفع لُ — فاعلاتن متفع لُ —
	الشكل	:	فَعَلَاتْن متفع لُ — فَعَلَاتْن متفع لُ —

خلاصة مجزوء الخفيف

$\left. \begin{array}{l} \text{مستفع لن} \\ \text{متفع ل} \end{array} \right\}$		العروض والضرب : فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن	
		متفع لن مفع ل (فمولن)	
	الحبن	:	فَعَلَاتْن — فَعَلَاتْن
	الكف	:	فاعلاتن — فاعلاتن
	الشكل	:	فَعَلَاتْن — فَعَلَاتْن

(١) يجوز أن يلحق الحبن عروضي الخفيف وأضر به .

تدريب على «الحقيف»

١ - للدنني :

صحبَ الناسُ قبلنا ذا الزمانا وعناهم من أمره ما عانا
وتولوا بغصة كلهم منه، وإن سرّ بعضهم أحيانا

٢ - للبحري :

صنّت نفسي عما يدنس نفسي وترفعتُ عن جدّا كبل جيس
وتماسكتُ حين زعزعني الدهر سرّ التماساً منه ليتعسي ونكسي

٣ - للنعري :

غيرُ مجدي في ملّي واعتقادي ربّ لحدٍ قد صار لحداً مراراً
نوحُ بالكِ ولا ترثمُ شادي ضاحكٍ من تراحم الأضداد

٤ - لآخر :

ليس من مات فاستراح بميتٍ إنما الميتُ من يعيش كثيراً
إنما الميتُ من يعيش كثيراً كاسفاً باله قليل الرجاء

٥ - لبشار بن برد :

قال ريمٌ مرعوثٌ لست والله نائلي
ساحرُ الطرفِ والنظر : أنت إن رُميتَ وصلنا
قلتُ : أو يغلب القدرُ فأنجُ ، هل تدركُ القمرُ ؟

٦ - وقال أبو العتاهية :

عُتِبُ ، ما للخيالِ لا أراه أتاني صديقي
خبرَ يني ومالي أو يراني علوي
زائراً مُنذ لي من سوء حالي

٧ - وقال ابن الرومي في المغنية « وحيد » :

يا خليلي تيمّنتني وحيدٌ	ففؤادي بها معنى عميدٌ
غادةٌ زانها من الغصن قد	ومن الطّبيّ مقتلانٍ وجيدٌ
تغنّني كأنها لا تُغنّي	من سكون الأوصال وهي تُجيد
مدّ في شأور صوتها نفسٌ كا	ف ، كأنفاس عاشقيها مديدٌ

* * *

بحر الرمل

سمي بذلك لسرعة النطق به ، وذلك لتتابع (فاعلاتن) فيه . ويطلق (الرمل) لغة على الإسراع في المشي .

وهذا البحر سباعي التفعيلات ، ويستعمل تاماً ومجزوءاً .

١ - التام

أجزؤه في الأصل : (فاعلاتن) ست مرات :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ولكن عروضه لا تستعمل إلا محذوفة : « فاعلن » (١)

وقد ضبط الحلبي وزن الرمل بقوله :

رَمَلُ الْبَحْرِ تَرُوبُهُ الثِّقَاتُ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

العروض والضرب

لرمل التام عروض واحدة محذوفة (فاعلن) ولها ثلاثة أضرب :

١ - الضرب الأول صحيح (فاعلاتن) وشاهده قول الشاعر :

رُبَّ رَكْبٍ قَدْ أَنَاخُوا حَوْلَنَا يَشْرَبُونَ الْخَمْرَ بِالْمَاءِ الزَّلَالِ

العروض (حولنا : فاعلن) ، والضرب (الزلال = فاعلاتن)

(١) شذجي ، عروض الرمل تامة ، في غير التصريح ، في شعر بعض القدماء : كالمتنبي ، ومهيار الديلمي ، وفي شعر بعض المعاصرين : كعملي محمود طه ، والجواهري . وقد عدّه العروضيون من عيوب الشعر وسموه « الإقصاد » وهو اختلاف أعاريض القصيدة الواحدة . على أن بعض العروضيين ذكر لرمل التام عروضاً صحيحة ، لها ضرب مثلها .

٢ - الضرب الثاني مقصور^(١) (فاعلان) وشاهاه :

أَبْلِغِ النُّعْمَانَ عَنِّي مَأْلُكًا أنه قد طالَ حبْسِي وانتظارُ
العروض (مألكاً = فاعلن) ، والضرب (وانتظار = فاعلان) .

٣ - الضرب الثالث محذوف كالعروض : (فاعلن) . كقول الشاعر :

قَالَتِ الْخَنَسَاءُ لِمَا جِئْتُهَا : شابَ بَعْدِي رَأْسٌ هَذَا وَاشْتَهَبَ
العروض (جئتها = فاعلن) ، والضرب (واشتهب = فاعلن) .

جوازات العروض والضرب :

يدخل (الخبْن) وهو حذف الثاني الساكن . على العروض والضرب معاً .
وهو غير لازم فتصبح العروض المحذوفة وضربها المحذوف (فَعِلَانُ) بدلاً من (فاعلان)
أما الضرب الصحيح (فاعلاتن) فيصبح بعد الخبن (فَعِلَاتن) . وأما الضرب المتصور
(فاعلان) فيصبح بعد خبنه : (فَعِلَانُ) .

جوازات الحشو :

يجوز في (فاعلاتن) ثلاثة تغييرات :

- ١ - الخبن : وهو حذف الثاني الساكن . فتصبح (فَعِلَاتن) وهو حسن .
- ٢ - الكف : وهو حذف السَّابع الساكن . فتصبح (فاعلات) وهو صالح إلا أن فيه شيئاً من القبح فتركه أولى . ويشترط لوجوده ألا يلحق الخبن الجزء التالي . لثلاثاً يتوالى أربعة متحركات ، في جزأين : (تُ فَعِلَاتُ) وهو غير جائز .
- ٣ - الشكل : وهو مجموع الخبن مع الكف . فتصبح (فَعِلَاتُ) وهو قليل وقبيح ، ويشترط ألا يُكفَّ الجزء الذي سبقه .

٢ - المجزوء

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة (فاعلاتن) وأضربها ثلاثة :

(١) يجوز أن تكون العروض مقصورة مع الضرب المقصور في البيت المصرع ، والقصر : إسقاط ثاني السبب الخفيف ، وتسكين أوله .

١ - الأول مسبغ (١) (فاعلاتان) وشاهده :

ياخيلِيَّ اَرْبَعًا واسْمُ ————— تَخَيَّرَا رَبْعًا بعُفْسانَ
العروض (يَ اربعا واسم = فاعلاتن) ، والضرب (عاً بعُفْسانَ = فاعلاتان) .

٢ - الثاني : صحيح مثلها (فاعلاتن) كتوبه :

لَيْتَ هَذَا اللَّيْلَ شَهْرٌ لَانَرَى فِيهِ غَرِيْبًا
العروض (ليل شهر = فاعلاتن) ، والضرب (هي غريبا = فاعلاتن) باشباع
كسرة الماء .

٣ - الثالث : مخدوف (فاعلن) أي أسقط سببه الخفيف مثل :

مَالِيَا قَرَرْتُ بِهِ الْعَيْتَ ————— سَنَانٍ فِي الدُّنْيَا ثَمَنٌ
العروض (رَت به العيت = فاعلاتن) ، والضرب (يا ثمن = فاعلن) (٢) .

جوازات العروض والضرب :

١ - يدخل (الخين) على العروض والضرب معاً : أي حذف الثاني الساكن، وهو
غير لازم ، فان (فاعلاتن) في العروض الصحيحة وضربها الصحيح تصبغ (فعِلَاتن) (٣) .

٢ - كما أن (فاعلاتن) في الضرب الصحيح فقط قد يلحقها (القصر) فتصبغ
(فاعلاتن) .

٣ - ويُجْن الضرب المسبغ أيضاً : « فاعلاتان » فيصْبِغ : « فَعِلَاتَان » .

(١) التسبيغ : هو زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف ، فهو من « أسبغ الضوء » إذا أتمه باستيفاء أركانه . فان « فاعلاتن » تصبغ بالتسبيغ « فاعلاتان » .

(٢) أثبت الزجاج لمجزوء الرمل عروضاً ثانية مخدوفة : « فاعلن » ولها ضرب مثلها . ولم يذكر الخليل ذلك ، ولعله عده من مشطور المديد المثنى (التام) . ومثاله قول الشاعر :

بُؤْسٌ لِلْحَرْبِ السِّيِّ غَادَرَتْ قَوْمِي سُدَى

(٣) وقد يدخل « الكف » و « الشكل » على العروض الصحيحة أيضاً ، فتصبغ : « فاعلات » و « فعلات » بضم التاء فيهما .

٥ - وشذ استعداا ضربه مشعثاً ، بحذف أول الوند المجموع .

يجوز دخول (الخَبْنُ ، والكَفْ ، والشَّكْلُ) على حشو مجزوء الرمل . ف (فاعلاتن) تصبِح (فَعِلَاتُنْ) و (فاعلاتُ) و (فَعِلَاتُ) .

نظمت على الرمل موضوعات شتى . وهو بحر الرقة . يوجد نظمه في الأحزان والأفراح والزهرات خاصة . ولهذا اُفتن فيه الأنثى لسيون ولعبوا به كل ملعب ، وأخرجوا منه ضروب الموشحات . ولم ينظم عليه الجاهليون كثيراً . وأكثره في مثل ما تقدم . ومع ذلك فلعنرة فيه شيء من الحماسة . ومن هذا البحر لامية ابن الوردي في الحكم ، وقصيدة شوقي في العمال ، وقصيدة حافظ إبراهيم في اليابان . و « الجنود » لعل محمد طه ، و « الأطلال » لإبراهيم ناجي . ويائية ابن الفارض التي أولها :

◆ ◆ ◆

العروض والضرب : فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن

(١) يشترط ألا يكف الجزء الذي يسبقه .

خلاصة مجزوء الرمل

العروض والضرب :	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن
الحسين :	فَعِلَاتن	فَعِلَاتن	فَعِلَاتن



تدريب على «الرمل»

١ - للأخطل الصغير :

سائل العلياء عنا والزمانا المروءات التي عاشت بنا
هل خقرنا ذمةً منذ عرفانا ؟ لم تزل تجري سعيّاً في دمانا

٢ - لعانان قيطاز :

يا شباب العرب يا أسد الحمى نحن جيل الوحدة الكبرى على
مَن سوانا يحسم الداء العياء ؟ سائلوا التاريخ عنا : هل رأى
هذهها سرنا ، وكنا أوفياء نحنُعا في زحفتنا . أو أدعياء

٣ - لعدر أبي ريشة :

أيها الجندي يا كبش الفدا بورك الجرح الذي تحمله
مَن سوانا يحسم الداء العياء ؟ شرفاً تحت ظلال العلم

٤ - لابن الوردّي في الحكيم :

اعتزل ذكر الأغاني والغزل ودع الذكرى لأيام الصبا
وقل الفصل وجانب من هزل فلتأبى الصبا نجم أقل

٥ - لشوقي في الطائرة :

مركب لو سلف الدهر به رائع . مرتفعاً أو واقعاً .
كان إحدى معجزات القدماء أنفُس الشجعان قبل الجبناء

٦ - لابن التعاويذي في وصف بطيخة :

حلوة الريق حلال دُمها في كل ملته
نصفُها بسر وإن قسّمتهَا صارت أهله

٧ - لابن سينا في الخمر :

صَبَّهَا فِي الْكَأْسِ صِرْفًا غَلَبَتْ ضَوْءَ السَّراجِ
ظَنُّهَا فِي الْكَأْسِ نَارًا فَطَفَّاهَا بِالْمِيزاجِ

٨ - وقال المتنبي في ملاح بلر بن عمار :

إِنَّمَا بَلَرُ بْنُ عَمَّارٍ سَحَابٌ هَطِيلٌ ، فِيهِ ثَوَابٌ وَعِقَابٌ
إِنَّمَا بَلَرُ رَزَايَا وَعَطَايَا وَمَنَايَا ، وَطِعَانٌ ، وَضِرَابٌ
مَا يُجِيلُ الطَّرْفَ إِلَّا حَمْدَتُهُ جُهْدَهَا الْأَيْدِي وَذِمَّتُهُ الرِّقَابُ
مَا بِهِ قَتْلٌ أَعَادِيهِ ، وَلَكِنْ يَتَّقِي إِخْلَافَ مَا تَرَجُّو الذَّنَابُ



البحر المنسرح

سمي بذلك لانسراحه وسهولته . أي سهولة جريانه على اللسان . وهو من الأبحر السباعية المختزجة . ويستعمل تاماً ومنهوكاً .

١ - التام

هو مبني على ستة أجزاء . ووزنه في الأصل :

مستفعلن مفعولات^(١) مستفعلن مستفعلن مفعولات^(٢) مستفعلن

ولكنه لا يستعمل كذلك . وإنما يتخير على الغالب :

مستفعلن فاعلات^(١) مفتعلن مستفعلن فاعلات^(٢) مفتعلن

وضابطه قول الخليل :

منسرح فيه يضرب المثل مستفعلن مفعولات^(٢) مفتعلن

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة (مستفعلن)^(٣) ولها ضربان :

١ - الأول مطوي لزوماً (مفتعلن)^(٤) وشاهداه :

إنَّ ابن زييدٍ لازالَ مستعملاً^(٥) للخيرِ يُفشي في مِصرِه العُرُفا^(٥)

العروض (مستعملاً = مستفعلن) ، والضرب (هـ العُرُفا = مفتعلن) .

-
- (١) هذه التفعيلة محركة الآخر من أصلها وينفرد المنسرح بذلك من بين الأبحر .
 - (٢) ويروى : « فاعلات » بضم التاء ، ذهباً إلى الغالب في النظم على هذا البحر .
 - (٣) هذه العروض يندر استعمالها صحيحة والأكثر استعمالها معطوية بحذف الرابع الساكن : « مفتعلن » .
 - (٤) حذف الرابع الساكن من « مستفعلن » فتصبح « مستعلن » وتنقل إلى « مفتعلن » .
 - (٥) مستعملاً للخير : أي يقع منه الإكرام والإحسان . المِصر : البلدة . العُرُفا : المعروف .

٢ - الثاني : مقطوع (مفعولن) (١) وهو مردوف غالباً . ومثاله :

اصبرْ على خُلِّقَ مَنْ تعاشره ودارِه - فالليِبْ مَنْ داري
العروض (عاشره = مفتعلن) ، والضرب (مَنْ داري = مفعولن) .

جوازات العروض :

١ - مستفعلن (في العروض) : يصيبها الطي غالباً فتصبح (مفتعلن) وهو حسن
جائز وكثير الورد .

٢ - مستفعلن (في العروض أيضاً) : يصيبها الحبن وهو حذف الثاني الساكن
فتصبح : مُتَفَعِّلِن (٢) .

جوازات الحشو :

١ - (مستفعلن) : يصيبها التغيرات التالية :

آ - الحبن : وهو صالح وتصبح (مُتَفَعِّلِن) وقد تنقل إلى (مفاعِلن) (٣) .

ب - الطي (حذف الرابع الساكن) فتصبح (مستعلن) وتنقل إلى (مُتَفَعِّلِن) وهو
حسن في الشعر .

ج - الخَبَل (٤) (وهو اجتماع الطي والحبن) فتصبح (مُتَعَّسُنْ) وتنقل إلى
(فَعِلَتُنْ) . وهذا نادر ومفترط في القبح .

٢ - (مفعولات) : يصيبها :

آ - الطي : (غالباً) وهو جائز كثير الورد ، بل مستحسن : وتصبح (مَفْعَلَاتُ)
وتحول إلى (فاعلاتُ) .

(١) حذف آخر الوند المجموع - وهو النون من « مستفعلن » - وسكن ما قبله ، وهو اللام ، فصار
« مستفعل » بسكون اللام ، ونقل إلى « مفعولن » .

(٢) وأجاز بعضهم بجي الضرب مخبوناً أيضاً على « متفعلن » ولكن ذلك خلاف الأولى ، وحمل على الشذوذ .

(٣) وأجاز بعضهم خرم « متفعلن » المخبونة ، في أول المنسرح خاصة ، فتصبح « تفعلن » وتنقل إلى
« فاعلن » ، وهو ممنوع عند الخليل ، لأن الحرم لا يكون إلا في الوند المجموع أصلاً .

(٤) الخبل ، في اللغة : الإفساد . يقال : خبل فلاناً : أي أفسد عقله وأذهب فؤاده . وخبل الإنسان والحيوان :
أفسد أعضائه بقطع أو غيره ، فلا تؤدي عملها .

ب - الخين : فتصبح (مَعُولَات) وتنقل إلى « فَعُولَات » وهو قبيل .
ج - الخيل : (اجتماع الطي والخين) فتصبح (مَعَلَات) وتنقل إلى (فَعَلَات)
وهو نادر ومفرط في التبع .

٢ - منهوك المنسرح

هو الذي ذهب ثلثاه وبقي منه تفعيلتان فقط (مستفعِلن مفعولات) وهذا تشكلاان البيت ، وبذلك يصبح الجزء الأخير عروضاً وضرباً في الوقت نفسه .

ونجىء (مفعولات) فيه على شكلين :

١ - موقوفة^(١) : (مفعولان) والردف لازم لها أو مستحدين . مثالها قول هند بنت عتبة :

صبراً بني عبد الدار

٢ - مكسوفة^(٢) : (مفعولن) ومثالها قول أم سعد بن معاذ ترثي ولدها :
ويلسم سعد سعد^(٣)

جوازاته في الجزء الأخير :

١ - الجزء الموقوف . (مفعولان) : يلحقه الخين فيصبح (مَعُولان) وينقل إلى (فَعُولان) . وبذلك يكون منهوكاً موقوفاً مخبوناً .

٢ - الجزء المكسوف : (مفعولن) : يلحقه الخين أيضاً فيصبح (مَعُولن) وينقل إلى (فَعُولن) وبذلك يكون منهوكاً مكسوفاً مخبوناً .

جوازات الخشو :

قد يصيب الخين (مستفعِلن) فتصبح (مُتَفَعِّلُن) .



-
- (١) الوقف : تسكين السابغ المتحرك ، ف « مفعولات » تصبح « مفعولات » وتنقل إلى « مفعولان » .
(٢) الكسف : حذف السابغ المتحرك وهو التاء من « مفعولات » فتصبح « مفعولا » وتنقل إلى « مفعولن » .
والكسف في اللغة : القطع . وقد يسمى عند بعض العروضيين : « الكشف » ، ووجه التسمية أن الكشف في الأصل إزالة الغطاء ، والحرف الأخير كالغطاء ، فشبهت إزالته بإزالة الغطاء .
(٣) أي : ويل^{*} لام سدير من سعد .

ملاحظة :

في « المنسرح » ليونة ورقّة تساعدان على التأمل والتعبير عن المشاعر التي تعتاج في النفس ، وذلك ما تحس به في قصيدة أبي فراس التي يتاجي فيها أمّه . وفي لامية الأعشى : « إن محلاً .. » وغير هذا . من قصائد الشكوى والثناء والحكمة .

ولكن هذا البحر . على رفته ولينه . من البحر الصعبة العسرة . وسرّ ذلك يكمن وراء هذا الين الذي يقربه من النثر . فيخيل إليك أن فيه شيئاً من الاضطراب . وربما كان هذا سبب انصراف الشعراء عن ركوب متنه .

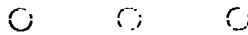


خلاصة المنسرح التام

العروض والضرب :		مستفعلن مفعولات	مستفعلن	مستفعلن مفعولات	مستفعلن	مفتعلن
		١ -	مفتعلن	٢ -	مفعولن	مفعولن
الحبن	:	مُتَفَعِّلِينَ	فَعُولَاتُ	—	مُتَفَعِّلِينَ	فَعُولَاتُ
الطي	:	مُفْتَعِّلِينَ	فَاعِلَاتُ	—	مُفْتَعِّلِينَ	فَاعِلَاتُ
الخبيل	:	مُتَعِّلِينَ	فَعِلَاتُ	—	مُتَعِّلِينَ	فَعِلَاتُ

خلاصة منهوك المنسرح

١ -	مستفعلن	مفعولان
الحبن :	مُتَفَعِّلِينَ	فَعُولَانُ
٢ -	مستفعلن	مفعولن
الحبن :	مُتَعِّلِينَ	فَعُولَن



تدريب على « المنسرح »

١ - لأبي فراس :

يا حَسْرَةً ما أَكادُ أَحملُها يا مَنْ رأى لي بِحِصْنِ خَرَشْنَةٍ
عِيلةٌ بِالشَّامِ مُفْرَدَةٌ أُسَدَ شَرَى في القِيودِ أَرْجُلُها؟
تَسألُ عِنا الرُّكبانَ جَاهِدَةً بَأذُنِمْعٍ ما تَكَادُ تُمِيلُها :
تَسألُ عِنا الرُّكبانَ جَاهِدَةً بَأذُنِمْعٍ ما تَكَادُ تُمِيلُها :

٢ - ولصفي الدين الحلتي :

قد أَضحَكَ الرُّوضَ مَدْمَعُ السَّحْبِ وَتَوَجَّ الزَّهْرُ عَاطِلَ القُضْبِ
وَقَهَقَهُ الوَرْدُ لِلصَّبَا ، فَغَدَتْ تَمَلَأُ فَاهُ قُرَاضَةُ الذَّهَبِ

٣ - ولابن الرومي في الشَّيب :

أَوَّلُ بَدءِ المَشِيبِ واحِدَةٌ تُشْعِلُ ما جاورَتْ مِنْ الشَّعَرِ
مِثْلُ الحَرِيقِ العَظِيمِ تَبْلُوهُ أَوَّلَ صَوْلِ صَغِيرَةِ الثَّرَرِ

٤ - وللحلي في الرثاء :

انظُرْ إلى المَجدِ كيفَ يَنهَدمُ وَعُرْوَةُ المُلْكِ كيفَ تَنفَصِمُ
واعجَبْ لَشُهْبِ البُزاةِ كيفَ غَدَتْ تَسطو عليها الجِدَّانُ والرَّخَمُ (١)

٥ - وقال آخر :

في شَجَرِ السَّرورِ مِنْهُمْ مِثْلُ لَهُ رُواءٌ وَمالُهُ ثَمَرُ

٦ - وقال البَحرِي :

كَمَ مِنْ حَنِينٍ إِلَيْكَ مَجْلُوبِ وَدَمْعَ عَيْنٍ عَلَيْكَ مَسْكُوبِ

(١) البازي : من صقور الصيد . والجِدَّة : طائر خطاف . والرَّخَم : طائر طويل الجناحين والذنب .

وَأَنْتَ فِي شَحْطٍ نِيَّةٍ قَدَفٍ يَهْوُنُ فِيهَا عَلَيْكَ تَعَذُّبِي (١)
وَمَا يَزَالُ الْفِرَاقُ يُبَحِّثُ عَنْ ثَأْرِ ، لَدَى الْعَاشِقِينَ ، مَطْلُوبِ

٧ - وَلَأُمَّ سَعْدِ بْنِ مَعَاذٍ . حِينَ مَاتَ ابْنُهَا سَعْدٌ يَوْمَ الْخَنْدَقِ :

وَيْلُكُمْ سَعْدٍ سَعْدًا
صِرَامَةً ، وَجِيدًا
وَسُؤْدَدًا . وَجَنَدًا
وَفَارِسًا مُعَدًّا
سُودًا بِهِ مَسَدًا
يَقْدُ هَامًا قَدًّا



(١) الشحط : البعد ، أو المزار . نيةٌ قَدَفٌ : رحلة بعيدة .

البحر البسيط

سمي بذلك لانه لا يطرأ أسبابه أي تواليها ، ففي كل جزء سباعي سببان متواليان .
وهو (فحيل) بمعنى (مفعول) . وهو أيضاً من الأبحر الممتزجة ويستعمل تاماً ومجزوآ .

١ - التام

وزنه في الأصل :

مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فاعِلن

وبيته عناء الحلي . في الوزن المستعمل :

إن البسيط لديه يُبسّط الأمَلُ مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فاعِلن

العروض والضرب

أه عروض واحدة مخبونة وجوباً (فعِلن) . ولها ضربان :

١ - الأول : مخبون كمروضه (فعِلن) أي حذف ثانيه الساكن . ومثاله :

الخليلُ واللّيلُ والبيداءُ تعرفني والسيفُ والرّمحُ والقرطاسُ والقلمُ

العروض (رفِئِي = فعِلن) ، والضرب (قامُ = فعِلن) .

٢ - والثاني : مقطوع (١) مردف غالباً (فعِلن) ، ومثاله قول الخطيب :

من يفعل الخير لا يعدم جوازيه لا يذهب العرف بين الله والناس

العروض (زيّه = فعِلن) ، والضرب (ناس = فعِلن) .

(١) القطع : حذف أول الوند المجموع وهو العين من (فاعِلن) فأصبح (فالن) ونقل إلى (فعِلن) بسكون العين . ويجوز أن نقول حذف : ساكن الوند المجموع ، وهو النون من « فاعِلن » ، وسكن ما قبله وهو اللام فتصبح « فاعِل » بسكون اللام ، وتنتقل إلى « فعِلن » بسكون العين .

جوازاات الحشو :

١ - (مستفعلن) : يجوز فيها :

أ - الخَبْنُ : (حذف الثاني الساكن) فتصبح (مُتَفَعِّلُنْ) . وهو حسن إذا لحقها في أول الاصل . وأول العجز . قليل وغير مستحسن في سائر الحشو .

ب - الطي : (حذف الرابع الساكن) فتصبح (مفتعلن) وهو قليل وغير حسن ، ولكنه مقبول في الشطر الأول فتبت عند بعضهم .

ج - الخَبْلُ : (اجتماع الخين والطي) فتصبح (مُتَعَلُّنْ) وهو نادر جداً وقبيح جداً أيضاً . فيحسن بالشاعر اجتنابه .

٢ - (فاعلن) : يلحقها الخين فتصير (فَعِلُّنْ) وهو حسن .

٢ - مجزوء البسيط

يجوز استعمال البسيط مجزوءاً بأن تصير أجزاؤه ستة بحذف (فاعلن) الأخيرة من كل شطر ويصبح وزنه :

مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن

العروض والضرب

له عروضان تتوزعهما أربعة أضرب :

١ - العروض الأولى : صحيحة (مستفعلن) ، ولها ثلاثة أضرب :

أ - الأول : مُدَبِّلٌ (١) مردوف (مستفعلن) ومثاله قول الأسود بن يعفر :

إِنَّا ذَمَمْنَا ، عَلَى مَا خَيَّلَتْ ، سعد بن زيد وعمرأ من تَمِيمٍ

العروض (ما خيَّلت = مستفعلن) ، والضرب (رأ من تميم = مستفعلن)

(١) ويقال أيضاً مُدَالٍ . والتذييل : زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع ، ف (مستفعلن) تصير بالتذييل « مستفعلن » بسكون النون .

ب - الثاني : صحيح كالعروض (مستعلن) . وشاهده قول مرقش :
 ماذا وقوفي على ربع عفا مُخَلَّوْلِي دَارِسٍ مُسْتَعْجِمٍ
 العروض (ربع عفا = مستعلن) . والضرب (مستعجم = مستعلن) .

ج - الثالث : مقطوع (١) : (مفعولن) ، ومثاله :
 سيروا معاً إنما ميعادُكم يوم الثلاثاء بطنَ الوادي
 العروض (ميعادُكم = مستعلن) . والضرب (نَ الوادي = مفعولن) .

٢ - العروض الثانية : مقطوعة (مفعولن) . ولها ضرب واحد ، مقطوع (مفعولن)
 ومثاله :

ماهيَّجَ الشوقَ من أطلالٍ أضحت قفاراً كوحى الواحي (٢)
 العروض (أطلالٍ = مفعولن) : والضرب (ي الواحي = مفعولن) .

جوازات العروض والضرب :

١ - يلحق العروض المقطوعة وضربها : (الخبن) وهو حذف الثاني الساكن
 فتصيران (فعولن) (٣) . ويسمى الوزن عندئذ (المكبول) أو (مختلَع
 البسيط) . ومثاله :

أصبحت والشيب قـ. علاني يدعو حثيثاً إلى الخضابِ
 ٢ - مستعلنان : (أولُ أضرب العروض الأولى) : يادخاه (الخبن) فيصير
 (مُتَفَعِّلَان) .

(١) وذلك بحذف أول الوند المجموع من « مستعلن » وهو العين ، فتصبح « مستعلن » وتنقل إلى « مفعولن »
 أو بحذف ساكن الوند المجموع ، وهو النون ، وتسكين ما قبله وهو اللام ، فتصبح « مستعلن »
 بسكون اللام ، وتنقل إلى « مفعولن » .

(٢) ما : اسم موصول ، ومن : بيان لـ « ما » . وجملة « أضحت » خبر « ما » ، وأنت الفعل باعتبار
 معنى « ما » يعني الأطلال نفسها . ووحى الواحي : كتابة الكاتب .

(٣) فالتفعيلة الأصلية المقطوعة « مفعولن » تصبح بعد الخبن « مفعولن » وتنقل إلى « فعولن » .

٣ - مستفعِلان : (الضرب الثاني التصحيح من العروض الأولى) يادخاها :

أ ... الخبِن (حذف الثاني الساكن) فيصيح (مُتَعَلِّان) .

ب ... الطيِّ (حذف الرابع الساكن) فيصيح (مُفْتَعِلان) .

ج ... الخبِّل (اجتماع الطيِّ والخبِن) فيصيح (مُتَعَلِّان) : وينقل إلى (مُفْتَعِلَان) .

جوازات الحشو :

(مستفعِلان) : يادخلها :

١ . الخبِن : (حذف الثاني الساكن) فتصير (مُتَعَلِّان) وهو صالح لا بأس به .

٢ . الطيِّ : (حذف الرابع الساكن) فتصيح (مُفْتَعِلان) .

٣ الخبِّل : (يجمع الطيِّ والخبِن) فتصيح (مُتَعَلِّان) وتنقل إلى (مُفْتَعِلَان) .

ملاحظة :

البسيط بحر كثير الاستعمال كالطويل . وهو يقرب منه أيضاً في استيعاب الأغراض والمعاني المختلفة . ولكنه لا يلين لينتهُ للتصرف في التراكيب والألفاظ ، مع أن كلا البحرين مما لا يوفي الأجزاء .

وهو من ناحية أخرى يفوق الطويل رقةً وجزالةً . ولهذا قلَّ في شعر الجاهليين وكثُر في أشعار المزلّين ومن بعدهم . ومن أمثلته في القديم، معلقة النابغة ، وفي شعر الباسيين، رباعية أبي تمام في عبورية ، وعينية ابن زريق البغدادي ، وقصيدة الرندي في رثاء الأندلس . وقد جرى معظم أصحاب البديعيات والمدائح النبوية والأناشيد الدينية على ركوب هذا البحر ، ورائدهم في ذلك كعب بن زهير في قصيدة « بانت سعاد » .



خلاصة البسيط التام

$\left. \begin{array}{l} ١ - \text{فَعْلان} \\ ٢ - \text{فَعْلان} \end{array} \right\}$	مستفعلن فاعلن مستفعلن	العروض والضرب : مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعْلان
—	مُتَفَعِّلان فَعْلان مُتَفَعِّلان	الخبث : مُتَفَعِّلان فَعْلان مُتَفَعِّلان
—	مُفْتَعِّلان — مُفْتَعِّلان —	الطي : مُفْتَعِّلان — مُفْتَعِّلان —
—	مُتَعِّلان — مُتَعِّلان —	الخيل : مُتَعِّلان — مُتَعِّلان —

خلاصة مجزوء البسيط

$\left. \begin{array}{l} ١ - \text{مستفعلان} \\ ٢ - \text{مستفعلن} \\ ٣ - \text{مفعولن} \end{array} \right\}$	مستفعلن فاعلن	العروض والضرب : ١ - مستفعلن فاعلن مستفعلن
—	مستفعلن فاعلن مفعولن	٢ - مستفعلن فاعلن مفعولن
(فاعلون ، ويسمى مخلع البسيط)	متفعلن ، مفتعلن ، متعلن	(قد يلحق الخبث العروض الثانية وضربها فتصيران :
—	مُتَفَعِّلان —	قد يلحق الخبث (مستفعلن) فيصير (متفعلن)
—	مُفْتَعِّلان —	قد يلحق التغيير الضرب الثاني (مستفعلن) إلى :
—	مُتَعِّلان —	الخبث : مُتَفَعِّلان —
—	مُفْتَعِّلان —	الطي : مُفْتَعِّلان —
—	مُتَعِّلان —	الخيل : مُتَعِّلان —



تدريب على « البسيط »

١ . للنباغة :

يأدار مية بالعباء فالسند
وقفت فيها أميلاً كي أسألها
أقوت وطال عليها سالف الأمد
عيت جواباً : وما بالربيع من أحد (١)

٢ . لأبي تمام :

السيف أصدق أنباء من الكتب
يبيض الصفائح - لاسود الصفائح - في
في حله الحد بين الحد واللعب
متونين جلاء الشك والريب

٣ . لابن زريق :

لاتعدليه فإن العذل يولعه
أستودع الله في بغداد لي قمراً
قد قلت حقاً ولكن ليس يسمعه
بالكرخ من فلك الأزارير مطلعته (٢)

٤ . لأبي البقاء الرندي :

لكل شيء إذا ماتم نقصان
هي الأمور كما شاهدتها دول
فلا يغتر بطيب العيش إنسان
من سره زمن ساءته أزمان

٥ . لكعب بن زهير :

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول
وما سعاد غداة البين إذ رحلت
متيم إثرها لم يفد مكبول
إلا أغن غصيص الطرف مكحول

٦ . لأحد الشعراء :

كأنما الماء في صفاء
— وقد جرى — ذائب اللجين

(١) العباء ، والسند : موضعان . أقوى المكان : خلا من أهله . عيت : عجزت .

(٢) العذل : اللوم . الكرخ : حي في بغداد .

٧ - ولآخر :

هل ينفع الوجدُ أو يفيِدُ
أم هل على من بكى جناحُ ؟

٨ - وقيل :

وزعموا أنهم لقيهم رجلٌ
فأخلوا ماله وضربوا عنقه

٩ - وقال ابن الرومي في الهجاء :

وجهك ياعمرو فيه طولُ
والكلبُ وافٍ وفيك غدرُ
وقد يحامي عن المواشي
وأنت من بيتٍ أهلٍ سوءُ
مستفعلن فاعلن فعولُ
معنى سوى أنه فضولُ



بحر الرجز

سمي بذلك لاضطرابه . ويقال للناقة التي يرتعش فخذاها : (رجزاء) . وإنما كان هذا البحر مضطرباً لأنه يجوز حذف حرفين من كل جزء منه . ولأنه يكثر فيه الجوازات والتغيرات . ثم إنه يستعمل تاماً . ومجزوءاً ، ومشطوراً ، ومنهوكاً . فهو أكثر الأبحر تغيراً ، لا يثبت على حال واحدة . وفي هذا ما يسهل على الشعراء أن ينظموا عليه ، لهذا أطلق القدماء عليه اسم : (حمار الشعراء) . وكان فيما مضى مطيئةً للشعر التعليمي ، إذ نظموا عليه مختلف المتون : من نحو وصرف وبلاغة وعروض ومصطلح الحديث ، كألفية ابن مالك وغيرها ، كما نظموا عليه الشعر القصصي .

وقد كان هذا البحر أول ما نظم عليه العرب أشعارهم في الجاهلية الأولى ، لسهولة موافقته للغناء وحذاء الإبل : وامتيح الماء ، ومواقف الحروب والفخر . وسموا المنظومة منه أرجوزة .

والرجز من الأبحر السباعية : وهو يستعمل --- كما ذكرنا - تاماً ، ومجزوءاً ، ومشطوراً ، ومنهوكاً .

١ - الرجز التام

وزنه :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

وبيت الحلي في ضبط وزنه :

في أبحر الأرجاز بحرٌ يسهلُ مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة ، وزنها (مستعلن) ، ولها ضربان :

١ - الضرب الأول : صحيح مثلها ، وزنه (مستعلن) ، وشاهده :
فَارَقْتُ أَطْلَالَاً وَفِيهَا عُصْبَةٌ قَدْ قَطَعْتُ مِنْ صُجْبَتِي أَطْمَاعَهَا

العروض (هـ عصبه = مستعلن) ، والضرب (أطماعها = مستعلن) .

٢ - الضرب الثاني : مقطوع (١) (مفعولن) ويلزمه الردف . كقوله :
الْقَلْبُ مِنْهَا مَسْتَرِيحٌ سَالِمٌ وَالْقَلْبُ مِنِّي جَاهِدٌ مَجْهُودٌ
العروض (ح سالم = مستعلن) ، والضرب (مجهود = مفعولن) (٢) .

جوازات العروض والضرب :

- ١ - الخبن (حذف الثاني الساكن) : يلحق العروض - وضربتيها : الصحيح والمقطوع ،
ف (مستعلن) هنا تصبح (مُتَّعِلْن) . و (مفعولن) تصبح (مَعُولْن = فَعُولْن) .
- ٢ - الطي (حذف الرابع الساكن) : يلحق العروض والضرب الصحيحين : دون
الضرب المقطوع . فيصيران (مُسْتَعِلْن = مُفْتَعِلْن) .
- ٣ - الخَبْل (مجموع الخبن والطي) : يلحق العروض والضرب الصحيحين أيضاً .
دون الضرب المقطوع : فيصيران (مُتَّعِلْن = فَعِلْتُنْ) . وهو قبيح (٣) .

جوازات الحشو :

يلحق حشو الرجز التام ما لحق عروضه وضربيه من تغييرات . يعني : الخبن ،
والطي ، والخَبْل .

(١) حذف ساكن وتده ، أي النون ، وسكن ما قبله وهو اللام ، فأصبح « مستغل » بسكون اللام ، وينقل إلى « مفعولن » .

(٢) حكى بعضهم للرجز التام عروضاً ثانية مقطوعة « مفعولن » ، لها ضرب مثلها .

(٣) استعمل المولدون التذييل كثيراً في أضرب الرجز ، يعني زيادة حرف ساكن بعد الوند المجموع « مستغلان » . وهو شاذ .

٢ - المجزوء

وزنه :

مستفعلن — مستفعلن — مستفعلن — مستفعلن

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة . وزنها (مستفعلن) ، ولها ضرب واحد صحيح مثلها وزنه (مستفعلن) ، كقول الشاعر :

قَد هَاجَ قَلْبِي مَنْزِلٌ مِنْ أُمِّ عَمْرِو مُقْفِرٌ
العروض (بي منزل = مستفعلن) ، والضرب (ر مقفر = مستفعلن) .

جوازات المجزوء :

يلحق كلاً من عروضه وضربه وحشوه ، ما لحق الرجز التام ، من خَبْنٍ ، وطِيٍّ ، وَخَبَلٍ .

٣ - المشطور

وهو الذي حذف منه ثلاثة أجزاء ، وبقي على شطر واحد ثلاثي الأجزاء ، ويسمى هذا الشطر الباقي بيتاً ، وبذا تصبح عروضه هي نفسها الضرب أيضاً . ووزنه :

مستفعلن — مستفعلن — مستفعلن

وشاهده قول الشاعر :

ما هَاجَ أَحْزَانًا وَشَجَوًّا قَدْ شَجَا (١)

عروضه وضربه (وأ قد شجا = مستفعلن) (٢) .

جوازات المشطور :

يلحق أجزاءه جميعاً ما لحق التام والمجزوء ، من خَبْنٍ ، وطِيٍّ ، وَخَبَلٍ .

-
- (١) ما : اسم استفهام . الشجو : النصّة في الخلق . شجاه : أحزنه .
(٢) حكى بعضهم للمشطور عروضاً مقطوعة « مستفعل » بسكون اللام ، وتنقل إلى « مفعول » . وهي الضرب أيضاً . ولها أمثلة في الشعر العربي ، ولا سيما المحدث .

أما العروض المقطوعة (مفعولن) - التي حكاها بعضهم لمشطور الرجز ، وهي نفسها الضرب - فكثيراً ما يصيها الخبْن فقط ، فتصبح (مَعُولن) ، وتُنقل إلى (فعولن) .

٤ - المنهوك

وهو ما ذهب ثلثاه ، أي أربع تفعيلات ، وبقيت تفعيلتان اثنتان يقوم البيت كله عليهما . وتصبح العروض هي عين الضرب أيضاً (مستفعَلن) . ووزنه :
مستفعَلن مستفعَلن

وشاهده قول دُرَيْد بن الصَّمَّة يوم حُنين :
يا ليتني فيها جَدَعٌ
أخْبُ فيها ، وأَضَعُ^(١)

فعروض البيت الأول وضربه : (فيها جَدَعٌ = مستفعَلن) . ومثلها في البيت الثاني : (ها وأَضَعُ = مُفْتَعَلن) .

جوازات المنهوك :

يلحق أجزاء الخبْن ، والطيّ والخبْل ، كما هو الشأن في تامّ الرجز ، ويجزؤه ، ومشطوره .



ملاحظات :

١ - إن الجوازات الكثيرة لبحر الرجز جعلته مرناً ليناً ، بل أقرب إلى النثر ، حتى أبيع للراجز ما لم يُبَحّ للشاعر . ولم يكن للرجز مكان لائق في الشعر إلا في أواسط العصر الأموي على يد العجّاج وابنه رؤبة وغيرهما . وتبعهم المحدثون من بعد ، كبشار ، وأبي نواس .. ممّن جمعوا بين الرجز والقصيد . ثم أصبح الرجز مطيةً للشعر التعليمي ، وميداناً لنظم العلوم والقصص ، ولا سيما في العصرين المملوكي والعثماني .

(١) الجَدَع : الشاب القوي . والخبب والوضع : نوعان من السير . ويُنسب هذا الرجز أيضاً إلى ورقة ابن نوفل .

٢ - والقصيدة في الشعر تقابلها الأرجوزة في بحر الرجز ، وتساهل بعضهم فسمّى الأرجوزة قصيدةً ، خلافاً للجمهور . ولا تسمى الأرجوزة كذلك إلا إذا طالت أبياتها ، وإلا فهي قطعة أو مقطوعة .

وقد استخدم المحدثون شكلاً من الرجز ، يتفق فيه كل شطرين من الأرجوزة في روي واحد ، كقول أبي العتاهية من أرجوزة له :

حسبك ممّا تبغيه القوتُ ما أكثر القوتِ لمن يموتُ
إن كان لا يُغنيك ما يكفيك فكلُّ ما في الأرض لا يُغنيك
لكلِّ ما يؤذي - وإن قلَّ - ألمٌ ما أطول الليل على من لم يتمّ ...

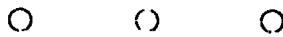
ويطلقون على مثل هذه الأرجوزة اسم « المزوجة » لاذواج الروي في كل بيت منها ، كما يسمونها « الأرجوزة المشطورة » .

وهاتان التسميتان : « المزوجة » و « المشطورة » توحيان باختلافهما في جعل الأرجوزة من تامّ الرجز ، أو من مشطوره . فأبيات أبي العتاهية السابقة - وهي مزوجة الأشر - عددها ثلاثة بناءً على أنها من كامل الرجز ، ويكون كل بيت منها مصرعاً ، وهذه الأبيات عددها ستة إذا جعلناها من مشطور الرجز ، وكل ثلاث تفعيلات تكون بيتاً كاملاً ، كما يكون كل بيتين شعراً مزدوجاً مستقلاً .

٣ - والأرجوزة إذا كانت من المشطور ذي التفعيلات الثلاث ، تُكتب أبياتها بعضها تحت بعض ، ولكن بعض الكتاب والدارسين يجعلون كل بيتين في سطر واحد ، وكأنهم ينظرون إليهما على أنهما بيت واحد مصرع .

٤ - اختلف العلماء في عدد الرجز من الشعر ، حتى ذهب بعضهم إلى أنه بضرب من السجع أشبه ، ولا سيما مشطوره ومنهوكه . وجمهور العروضيين يذهبون إلى أن الرجز من الشعر .

٥ - صنع المولّدون - مثل سلّم الخاسر - أراجيزاً على تفعيلة واحدة في كل بيت ، وسمّى الجوهري ذلك بالمقطع .



خلاصة الرجز التام

العروض والضرب :	مستفعلن مستفعلن مستفعلن	مستفعلن مستفعلن	١ - مستفعلن
الحبن :	مُتَفَعِّلِينَ مُتَفَعِّلِينَ مُتَفَعِّلِينَ	مُتَفَعِّلِينَ مُتَفَعِّلِينَ	٢ - مفعولن
الطي :	مَفْتَعْلَنَ مَفْتَعْلَنَ مَفْتَعْلَنَ	مَفْتَعْلَنَ مَفْتَعْلَنَ	مُتَفَعِّلِينَ (١)
الحبَل :	مُتَعِّلِينَ مُتَعِّلِينَ مُتَعِّلِينَ	مُتَعِّلِينَ مُتَعِّلِينَ	مَفْتَعْلَنَ (٢)
			مُتَعِّلِينَ (٢)

○

خلاصة مجزوء الرجز

العروض والضرب :	مستفعلن مستفعلن	مستفعلن مستفعلن
الحبن :	مُتَفَعِّلِينَ مُتَفَعِّلِينَ	مُتَفَعِّلِينَ مُتَفَعِّلِينَ
الطي :	مَفْتَعْلَنَ مَفْتَعْلَنَ	مَفْتَعْلَنَ مَفْتَعْلَنَ
الحبَل :	مُتَعِّلِينَ مُتَعِّلِينَ	مُتَعِّلِينَ مُتَعِّلِينَ

○

خلاصة مشطور الرجز

العروض والضرب :	مستفعلن مستفعلن	مستفعلن مستفعلن	١ - مستفعلن
الحبن :	مُتَفَعِّلِينَ مُتَفَعِّلِينَ	مُتَفَعِّلِينَ مُتَفَعِّلِينَ	٢ - مفعولن
الطي :	مَفْتَعْلَنَ مَفْتَعْلَنَ	مَفْتَعْلَنَ مَفْتَعْلَنَ	مُتَفَعِّلِينَ
الحبَل :	مُتَعِّلِينَ مُتَعِّلِينَ	مُتَعِّلِينَ مُتَعِّلِينَ	مُتَعِّلِينَ (٣)

○

- (١) هذا في الضرب الصحيح عند خبته . أما المقطوع فيصبح بعد الحبن (مفعولن - فعولن) .
 (٢) هذا في الضرب الصحيح وحده ، دون الضرب المقطوع .
 (٣) الضرب المراد هنا هو الصحيح « مستفعلن » ، في حالاته الثلاث : مجزئاً ، ومطلوياً ، ومجزئاً . أما المقطوع فلا يلحقه إلا الحبن فقط ، ويصبح « فعولن » .

خلاصة المنهوك

مستفعلن	مستفعلن	: العروض والضرب
مُتَفَعِّلِن	مُتَفَعِّلِن	: الحين
مفتعلن	مفتعلن	: الطي
مُتَعَلِّن	مُتَعَلِّن	: الحبل



لتدريب على « الرجز »

١ - للتريّ الرفاء في الشمعة :

مفتولة مجلولة
تَحْكِي لَنَا قَدَّ الْأَسَلُ
كَأَنهَا عُمَرُ الْقَسِي
وَالنَّارُ فِيهَا كَالْأَجَلُ

٢ - للحطيفة :

الشعر صعبٌ وطويلٌ سُلْمُهُ
إِذَا ارْتَقَى فِيهِ الَّذِي لَا يَعْلَمُهُ
زَلْتُ بِهِ إِلَى الْخَضِيفِ قَدَمُهُ
يُرِيدُ أَنْ يُعْرِبَهُ ، فَيُعْجِمُهُ (١)

٣ - لعبد المحسن الصوري :

يَسْتَوْجِبُ الْعَفْوَ الْقَتَى إِذَا اعْتَرَفَ
وَتَابَ مِمَّا قَدْ جَنَاهُ وَاعْتَرَفَ
لِقَوْلِهِ : « قُلْ لِلَّذِينَ كَفَرُوا
إِنْ يَنْتَهُوا يُغْفَرْ لَهُمْ مَا قَدْ سَلَفَ » (٢)

٤ - لصفي الدين الحلي :

لَا بَلَغَ الْحَاسِدُ مَا تَمَنَّى
فَقَدْ قَضَى وَجَدًا وَمَاتَ مِنْهَا
وَلَا أَرَاهُ اللَّهَ مَا يَرُوهُ
فِينَا ، وَلَا بُلَّغَ سُوءَ عِنَا
أَبْلَغَكُمْ أَنِي جَحَدْتُ بِكُمْ
أَصَابَ فِي اللَّفْظِ وَأَخْطَا الْمَعْنَى

٥ - لابن خلكان :

يَا سَائِلِي عَنْ حَالِي
قَدْ صِرْتُ بَعْدَ قُوَّةٍ
أَمْشِي عَلَى ثَلَاثَةِ
خُذْ شَرْحَهَا مَلْخَصًا
تَفْضُ أَفْلَاذَ الْحَصَى (٣)
أَجُودُ مَا فِيهَا الْعَصَا

(١) أعرب الكلام : أوضحه وجاء به فصيحا . وأعجمه : خلاف أعربه . وقوله : « فيعجمه » على الاستئناف : أي : فهو يعجمه .

(٢) ما بين الأهلة جزء من آية قرآنية .

(٣) تفض : تقطع وتكرر . والأفلاذ : ج فلذة وهي القطعة من الشيء .

٦ - لِرُوْ يَشْدِ العنبري :

هَذَا أَوَانُ الشَّدْرِ فَاشْتَدَّيْ زَيْمٌ
 قَدْ لَفَّتْهَا اللَّيْلُ بِسَوَاقٍ حُطَمٌ
 لَيْسَ بِرَاعِي إِبْلِ ، وَلَا غَنَمٌ
 وَلَا بِحَزَارٍ عَلَى ظَهْرِ وَصَمٌ^(١)

٧ - وَمِنْ أَلْفِيَّةِ ابْنِ مَالِكٍ فِي « كَان » وَأَخَوَاتِهَا :

تَرْفَعُ « كَان » الْمُبْتَدَأَ اسْمًا ، وَالْخَبَرَ تَنْصِبُهُ ، كَ « كَانِ سَيِّدًا عُمَرُ »
 كَكَانَ : ظِلٌّ ، بَاتَ ، أَضْحَى ، أَصْبَحَا أَمْسَى ، وَصَارَ ، لَيْسَ ، زَالَ ، بَرِحَا
 فَتَيٌّ ، وَانْفَكَ ، وَهَذِي الْأَرْبَعَةُ لَشِبُهُ نَفْسِي ، أَوْ لِنَفْسِي مُتَّبِعُهُ
 وَمِثْلُ « كَان » : « دَامَ » مَسْبُوقًا بِـ « مَا » كَ « أَعْطَى مَادَمْتُ مَصِييًّا دِرْهَمًا »

٨ - وَلِأَحَدِهِمْ ، عَلَى لِسَانِ الضَّبِّ :

أَصْبَحَ قَلْبِي صَرْدًا
 لَا يَشْتَهِي أَنْ يَرْدًا
 إِلَّا عَرَادًا عَرْدًا
 وَصَلِّيَانًا بَرْدًا^(٢)



(١) زَيْمٌ : اسم فرس أو ناقة ، وقيل : اسم الحرب . وَالْحُطَمُ : الراعي الظلوم للماشية . وَالْوَصَمُ : خشبة الجزار التي يقطع عليها اللحم .

(٢) صَرَدَ عَنْ الشَّيْءِ : انتهى عنه . وَالْعَرَادُ الْعَرْدُ : الحشيش الذي خرج واشتد . وَالصَّلِّيَانُ : نوع من الشجر . وَالْبَرْدُ : البارد .

البحر السريع

سمي بذلك لسرعة النطق به ، ففي كل ثلاثة أجزاء منه سبعة أسباب (١) ، بحسب 'دائرتة العروضية' ، ومن المعلوم أن الأسباب أسرع من الأوتاد في النطق بها وفي تجزئتها . وهو من الأبحر السباعية ، ويستعمل تاماً ومشطوراً .

١ - السريع التام

وزنه في الأصل :

مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ
ولكنه لا يستعمل هكذا سالماً ، صحيح العروض والضرب ، بل الوزن المستعمل منه هو :

مستفعلن مستفعلن فاعلُنْ مستفعلن مستفعلن فاعلُنْ
وبيت الحلي في ضبط وزنه :
بحرٌ سريعٌ ماله ساحلُ مستفعلن مستفعلن فاعلُنْ

العروض والضرب

له عروضان يتوزعهما أربعة أضرب ، ثلاثة للأولى وواحد للثانية :

١ - العروض الأولى : مطوية مكسوفة (٢) (فاعلُنْ) ولها ثلاثة أضرب :

(١) وذلك لأن في « مستفعلن » الأولى والثانية أربعة أسباب ، وفي « مفعولات » الثالثة ثلاثة أسباب ، لأن أول الوتد المفروق - وهو « لات » - فيه سببٌ خفيف صورةً .

(٢) الطي : حذف الرابع الساكن ، أي الواو من « مفعولات » فتصبح (مفعلات) . والكشف : حذف السابع المتحرك ، أي التاء ، فتصبح « مفعلا » وتثقل إلى « فاعلُنْ » . ويسمى « الكشف » أيضاً ، كما سبق في المنسرح .

أ - الأول : مطويّ موقوف (١) : (فاعلان) ويلزمه الردف . ومثاله قول الشاعر :

قُومي فقد نامت عيونُ الدّجى واستيقظت عينُ الصّباح الجميلُ
العروض (نُ الدّجى = فاعلن) ، والضرب (ح الجميل = فاعلان) .

ب - الثاني : مطويّ مكسوف : (فاعلن) كالعروض . وبيته :
هاجَ الهوى رسمٌ بذات الغضا مُخلّولٌ مستعْجِمٌ مُحوّلٌ (٢)
العروض (ت الغضا = فاعلن) ، والضرب (مُحوّلٌ = فاعلن) .

ج - الثالث : أصلم (٣) : (فَعْلُنْ) . كقول الشاعر :
قالتْ ولم تقصِدْ لِقيل الخنا مهلاً فقد أبلّغتْ أسماعي
العروض (ل الخنا = فاعلن) ، والضرب (ماعي = فَعْلُنْ) .

٢ - العروض الثانية : مخبولة مكسوفة (فَعْلُنْ) (٤) : ولها ضرب واحد مثلها ، وزنه (فَعْلُنْ) أيضاً ، كقول المرقش الأكبر :

النشرُ مسكٌ والوجهُ دنا نيرٌ وأطرافُ الأكفِ عنَمُ
العروض (ه دنا = فَعْلُنْ) ، والضرب (فِ عَنَم = فَعْلُنْ) (٥) .

(١) وبذلك يصبح الضرب بعد الطي - وهو حذف واو « مفعولات » - : « مفعلاتٌ » . وأما الوقف : فهو تسكين السابغ المتحرك ، فيصبح « مفعلاتٌ » بسكون التاء وينقل إلى (فاعلان) .

(٢) هاج : أثار . ذات الغضا : موضع . مُحوّلٌ : مضى عليه حول .
(٣) الصلم : حذف الوند المفروق ، فـ « مفعولات » تصبح « مفعو » وتنقل إلى « فعلن » بسكون العين .
(٤) الخيل : اجتماع الخين والطي ، والكسف : حذف السابغ المتحرك . فـ « مفعولات » تصبح - بعد حذف الثاني والرابع الساكنين ، والسابغ المتحرك - : « مَعْلًا » بضم العين ، وتنقل إلى (فَعْلُنْ) بكسر العين .

(٥) وذكرنا العروض المخبولة المكسوفة ضرباً ثانياً أصلم هو « فعلن » بسكون العين ، وأجازوا اجتماعه مع الضرب الأول في قصيدة واحدة إذا كان الروي متيداً ، أي ساكناً ، كقول الشاعر :

يا أيها الزّارِي على عُمَرٍ قد قلتَ فيه غيرَ ما تعلّمُ

جوازات العروض والضرب :

يجوز في العروض الأولى (فاعلن) المطوية المكسوفة : أن يصيبها الخبن (حذف الثاني الساكن) ، فتصبح (فَعِلن) .
ولا تغيير في شيء من أعاريض السريع وأضرابه غير ذلك .

جوازات الحشو :

— مستعملن : يجوز فيها تغييرات ثلاثة :

١ — الخبنُ : فتصبح (مُتَعِلن) ، وهو صالح .

٢ — الطي : فتصبح (مُفَتَعِلن) وهو حسن .

٣ — الخبلُ : (مجموع التغيرين السابقين) فتصبح (مُتَعِلُنْ) وهو قبيح ونادر .

٢ — مشطور السريع

يستعمل السريع مشطوراً ، فيذهب نصفه ، أي ثلاثة أجزاء ، والثلاثة الباقية تؤلف بيتاً . وفي هذه الحالة يصبح الجزء الأخير عروضاً وضرباً بآن واحد . ويأتي على نوعين ، (أو : له عروضان) :

١ — العروض الأولى : موقوفة (١) : (مفعولان) ، وهي الضرب أيضاً ، والردف لازم لها ، نحو :

يَمْشُونَ فيما بيننا كالآسَادُ

من كل شهمٍ مسرعٍ الإنجَادُ

٢ — العروض الثانية : مكسوفة (٢) (مفعولان) ، وهي عين الضرب . والشاهد قوله :

يا صاحِبِي رَحلي أَفلاَّ عَذلي

(١) سكن سابعها المتحرك فأصبحت « مفعولات » بسكون التاء ونقلت إلى « مفعولان » .

(٢) حذف سابعها المتحرك ، فأصبحت « مفعولا » ونقلت إلى « مفعولان » .

جوازاات العروض :

يدخل (الخبن) فقط — حذف الثاني الساكن — على عروضيه ، فتصبح الأولى (مَعُولان) وتنقل إلى (فَعُولان) . وتصبح الثانية (مَعُولن) وتنقل إلى (فَعُولن) .

جوازاات الحشو :

يدخل (الخبن ، والطي ، والخبيل) أيضاً على حشو مشطور السريع ، فان (مستفعِلن) تصبح (مُتَفَعِلن) و (مفتَعِلن) و (مُتَعِلن) .

ملاحظتان :

١ — لم يستعمل البحر السريع مجزوءاً ولا منهوكاً ، لئلا يلتبس بمجزوء الرجز ومنهوكه . وعلى هذا فان ما ورد من الشعر على (مستفعِلن) أربع مرات في المصراعين معاً ، أو مرتين فيهما . يُحمل على أنه من مجزوء الرجز في الأول ، ومن منهوكه في الثاني . لأن المحذوف حينئذ ، وهو (مستفعِلن) ، موافق للباقي ، فيكون الباقي هذا دليلاً على المحذوف ، وليس كذلك إذا حُمِل على السريع ، لاختلاف أجزائه .

٢ — السريع بحر يتدفق عنوبة وسلاسة ، يحسن فيه الوصف وتمثيل العواطف . ومع هذا فهو قليل جداً في شعر الجاهليين ، وقليل في العصور التالية . فقد نظم عليه بعض شعراء العصر العباسي وما بعده ولا سيما في الرثاء وفي الموضوعات التي تتصل بالعاطفة برباط وثيق ، كقصيدة المتنبي في رثاء عمّة عضد الدولة ، ومنها قوله :

لا بدّ للإنسانِ من ضَجعةٍ لا تَقْلِبُ المُضْجَعَ عن جَنْبِهِ
ينسى بها ما كان مِن عُجْبِهِ وما أذاق الموتُ مِن كَرْبِهِ

وقد قلدها المعري بقصيدة مماثلة رثى فيها جعفر بن علي بن المهدي . ومطلعها :

أَحْسَنُ بالوَّاجِدِ مِن وَجْدِهِ صَبْرٌ يُعِيدُ النَّارَ في زَنْدِهِ

وفي عصرنا الحديث شاع النظم على هذا البحر لدى عدد من الشعراء ، مثل :

علي الجارم : والأخطل الصغير : وعمر يحيى ...



خلاصة السريع التام

العروض والضرب ١ - مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن ١ - فاعلان
 (قد تحين العروض فتصبح : فعلن) ٢ - فاعلن ٣ - فعلن

٢ - مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن
 الخين : متفعلن متفعلن — متفعلن متفعلن —
 الطي : مفتعلن مفتعلن — مفتعلن مفتعلن —
 الخيل : متعلن متعلن — متعلن متعلن —

○ ○ ○

خلاصة مشطور السريع

١ - مستفعلن مستفعلن مفعولان مستفعلن
 الخين : متفعلن متفعلن مفعولان متفعلن
 ٢ - مستفعلن مستفعلن مفعولن مستفعلن
 الخين : متفعلن متفعلن مفعولن متفعلن

○ ○ ○

تدريب على « السريع »

١ - لحِطَّان بن المَعْلَى :

وإنمّا أولادُنّا يبتنا
لو هبّت الرّيحُ على بعضِهم
أكبادُنّا تَمْشي على الأرض
لا مَتَنَت عَيني من الغُصن

٢ - لعلّي الجارم في الشريد :

أطلتِ الآلامُ من جُحرِهِ
مُشرّدٌ يأوي إلى هَمِيهِ
والفتّ الأسقامُ في طمرِهِ
إذا أوى الطيرُ إلى وَكرِهِ

٣ - لعمر يَحْيَى في الثورة السورية :

الدارُ مانامت على ضيّمها
ثارتُ على الباغي بشبّانها
ولا انثنت عن أفقِها الأرفعِ
والشّيبُ ، فارتدّ عن المشرّعِ
فلم يدعُ للبغي من مطمَعِ
والثّامُ الجيْشُ على أمّةٍ

٤ - لا بن المعتز في الرّثاء :

قد ذهبَ الناسُ ومات الكمالُ
هذا أبو القاسم في نعيهِ
ونادَتِ الأيّامُ : أين الرجالُ ؟
يا ناصرَ الملكِ بآرائهِ
قُومُوا انظُرُوا كيفَ تسيرُ الجبالُ
بعدك للملُكِ ليالٍ طيَوالُ

٥ - لرؤبة بن العجاج :

ومسَّهُمُ ما مسَّ أصحابَ الفيلِ
ترميمهمُ حجارةٌ من سِجّيلِ
ولعبتُ طيرٌ بهم أبابيلُ
فصيّروا مثلَ كعصفٍ مأكولِ

٦ - وقال جرير بن عطية :

فسائل الجيرانَ عن جارِ الدَّارِ
فالجارُ قد يعلم أخبارَ الجارِ
واحكمُ على تبيينِ واستبصارِ

٧ - وقال آخر :

تزدحمُ القُصَادُ في بابِه والمنهلُ العَذْبُ كثيرُ الزَّحامِ



البحر المجتث

يقال : اجتثَّ الشيء : قطعه . وسمي هذا البحر بالمجتث لاقطاعه من البحر الخفيف ، بتقديم (مستفع لن) على (فاعلاتن) . ولذا فانهما يتوافقان في التغيرات التي تلحق أجزاءهما .

وهو من الأبحر السباعية . ووزنه في دوائر العروض :

مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن

ولكنه لا يستعمل إلا مجزوءاً وجوباً ، بحذف التفعيلة الأخيرة من مصراعيه (١) ، فيصبح وزنه :

مستفع لن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

وبيته عند الحلي :

اجتثت الحركات مستفع لن فاعلاتن

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة ، وزنها (فاعلاتن) ، ولها ضرب واحد مثلها أيضاً ، وزنه (فاعلاتن) :

وشاهده :

البطن منها خميص والوجه مثل الهلال

العروض (بها خميص = فاعلاتن) ، والضرب (ل الهلال = فاعلاتن) .

(١) شذت استعماله تماماً غير مجزوء ، في أشعار المولدين . كقول بعضهم :

يا من على الحب يلكحي مستهما لا تلكحي ، إن مثلي لن يلاما

جوازات العروض والضرب :

- ١ - يجوز أن يلحق (الخبين) عروضه وضربه . فيصبح كل منهما (فَعِلَاتِن) .
- ٢ - وقد يلحق ضربه : (التشعيثُ) جوازاً : وهو حذف عين (فاعلاتن) . فتصير (فالآتِن) وتقل إلى (مفعولن) كقوله :

لِـمَ لاَ يَعِي مَا أَقُولُ ذَا السَّيْنِذُ الْمَأْمُولُ
بجاء : رائق

جوازات الحشو :

- يدخل حشواً هذا البحر (مستفعٍ لن) ما يدخل حشواً الخفيف من تَغْيِيرَات ، لأن (مستفعٍ لن) فيهما ذات وتدي مفروق . وهذه التغيرات هي :
- ١ - الخبن : فتصبح (مُتَفَعٍ لن) أو (مَفَاعٍ لن) .
- ٢ - والكف : فتصبح (مستفعٍ لُ) .
- ٣ - والشكل : (اجتماع الخبن والكف) فتصبح (مُتَفَعٍ لُ) أو (مَفَاعٍ لُ) (١) .



ملاحظة :

البحر المجتث قليل الاستعمال : حتى إن بعضهم أنكروه ، كما أنكّر معه المضارع والمقتضب ، لأن الشعر القديم ليس فيه قصيدة أو قطعة على تلك الأبحر الثلاثة .

على أن المولدين ومن بعدهم ، حتى العصر الحديث ، نظموا على هذه الأبحر ، وكان المجتث أكثرها شيوعاً عندهم ، لأنه أعذبها . وهو يصلح للشعر الوجداني والأناشيد والتواشيح الخفيفة ، فحسب .



(١) امتنع حذف رابع « مستفعٍ لن » بالطي ، لأنه واقع في وسط وتدي مفروق « تفع » ، والأوتاد لا يصيبها التغير الجائز . والسبب نفسه يمتنع الخبل ، لأنه خبن وطوي . وقد سبق مثل هذا في « مستفعٍ لن » من البحر الخفيف .

خلاصة البحر المجتث

العروض والضرب : مستفَعٍ لَن فاعلاتن مستفَعٍ لَن فاعلاتن
 فاعلاتن } فَعِلَاتِن (جوازاً)
 مفعولن

الحين : متَفَعٍ لَن — متَفَعٍ لَن —
 الكف : مستَفَعٍ لُ' — مستَفَعٍ لُ' —
 الشكل : متَفَعٍ لُ' — متَفَعٍ لُ' —

○ ○ ○

تدريب على « المجتث »

١ - لعمر يحيى :

هل أودعُ اليأسَ قلبي
أشكو جوىً في ضلوعي
ما نلت في الحب إلا
وأستطيب سهادي ؟
وحسرتي وبعادي
من التحول مُبردي

٢ - لعدنان قيطاز :

ما زلتُ أخفي حنيني
حتى تبدى مشيبي
إلى الهوى والتصابي
في غفلي عن شبابي

٣ - لابن المعتز :

قد أقفرتُ سرَّ مَنْ را
ماتت كما ماتَ فيلٌ
فما لشيءٍ دوامُ
تسلُّ منه العظامُ

٤ - للنهـاء زهير :

سمعتُ عنك حديثاً
يألفُ مولاي أهلاً
ياربِّ لا كانَ صدقاً
يألفُ مولاي رفقاً

٥ - لصفي الدين الحلي :

ليس البلاغةُ معنىً
بل صَوْنُ معنىٍ كثيرٍ
فيه الكلامُ يطولُ
بحوية لفظٍ قليلٍ

٦ - لأحمد الصافي النجفي :

وقفتُ في ميسلونٍ
حاولتُ أنظِّمُ شعراً
أرثي الفخارَ الصريعا
فسال شعري دموعاً

٧ - لشعراء آخرين :

- | | |
|------------------------------|------------------------|
| إذا ذُكِرَ الحِيارُ | - أولئك خيرُ قومٍ |
| إلاَّ عِدَّةً ، ضمِماراً (١) | - ما كان عطاؤهنَّ |
| بينَ البلى والعَدَمِ | - دارُ عفاها القِدمُ |
| مغزاه ألفُ سلامٍ | - أهدي إليكِ سلاماً |
| لسانُ حالٍ غرامي | - وكلُّ حَرْفٍ أُنِيقِ |



(١) الضمار : الغائب الذي لا يرجي .

البحرُ الكامل

يبدأ « الكامل » وحده بـ « متفاعِلن » . وسمي بذلك لِكَماله في الحركات ، فالييت التام منه يشتمل على ثلاثين حركة ، ومثله الوافر ، لأن « متفاعِلن » تُفكّ من « مفاعِلتن » ، إلا أن في الكامل زيادةٌ ليست في الوافر ، وذلك لأن الوافر لم يجيء على أصله في الاستعمال ، أما الكامل فقد جاء على أصله ، فكان أكمل من الوافر ، فسمي لذلك كاملاً .

وقيل : لأن أضربه زادت على أضرب غيره من البحور ، فليس لبحرٍ تسعةُ أضربٍ إلا الكامل .

وهو من الأبحر السباعية . وقد فاز بنصيب كبير في الشعر العربي ، واستُعمل تاماً ومجزؤاً .

١ - التام

وزنه :

مُتَّفَاعِلُن مُتَّفَاعِلُن مُتَّفَاعِلُن مُتَّفَاعِلُن مُتَّفَاعِلُن

وضابطه قول الخليل :

كَمَلْ الجَمال من البحور الكاملُ متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

العروض والضرب

للكامل التام عروضان وخمسة أضرب :

أ - العروض الأولى : صحيحة (متفاعِلن) ولها ثلاثة أضرب :

١ - الأول : صحيح مثلها وزنه (مُتَفَاعِلُنْ) ، وشاهده :

وإذا صَحَوْتُ فما أَقْصَرُ عن نَدَىٍّ وكما عَلِمْتَ شَمَائِلِي وتَكْرُمِي
العروض (صِرُّ عن ندى = مُتَفَاعِلُنْ) ، والضرب (وتكرمي = مُتَفَاعِلُنْ) .

٢ - الثاني : مقطوع (١) : (مُتَفَاعِلٌ) وينقل إلى (فَعِلَاتُنْ) ويلزمه
الردف ، كقوله :

وإذا دَعَوْتُكَ عَمَّهَنَ فَإِنَّهُ نَسَبٌ يَزِيدُكَ عِنْدَهُنَّ خَبَالًا
العروض (نَفَانَه = مُتَفَاعِلُنْ) ، والضرب (نَخْبَالًا = فَعِلَاتُنْ) .

٣ - الثالث : أخذَ مُضْمَر (٢) : (مُتَفَا) ويُنقل إلى (فَعِلُنْ) وهذا الضرب
قليل الاستعمال وغير مأنوس ولذا يهمله بعض المتأخرين من العروضيين . ومثاله :
لِمَنْ الدِّيارُ بِرَامَتَيْنِ فَعَاقِلٍ دَرَسَتْ وَغَيَّرَ آيَهَا الْقَطْرُ
العروض (نِ فَعَاقِلٍ = مُتَفَاعِلُنْ) ، والضرب (قَطْرُ = فَعِلُنْ) .

ب - العروض الثانية : حذَّاء : (مُتَفَا) وتنقل إلى (فَعِلُنْ) . ولها ضربان :

١ - الأول : أخذَ مثلها ، وزنه (فَعِلُنْ) كقوله :

دِمَنْ عَفَّتْ وَمَحَا مَعَالِمَهَا هَطِيلٌ أَجَشُّ وَبَارِحٌ قَرِيبٌ (٣)
العروض (لِمَهَا = فَعِلُنْ) ، والضرب (تَرِيبٌ = فَعِلُنْ) .

(١) أي حذف ساكن وتده وهو النون ، وسكن ما قبله وهو اللام .

(٢) يقال : حذَّ الشيء حَذًّا : انقطع آخره . وحذَّه حَذًّا : قطعه في سرعة . والحذذ ، اصطلاحاً : حذف الوقت المجموع من آخر الجزء ، فهو أخذٌ ، وهي حذَّاء .

والإضمار ، من قولهم : أضمر في نفسه أمراً ، إذا أخفاه وستره . وهو في الاصطلاح : تسكين الثاني المتحرك ، فتختفي معه الحركة .

(٣) الهطل : المطر الكثير . أجش : شديد الوقع على الأرض ، بحيث يكون له صوت مرتفع . بارح : يريد ريحاً قوية تحمل التراب وتلدوه في كل ناحية .

٢ - الثاني : أخذَ مضمر (مُتَمَّا) وينقل إلى (فَعَلَن) كقوله :

لو قيسَ وجدُ العاشقين إلى وجدِي لزيد عليه ما عندي

العروض (نَ إلى = فعِلن) ، والضرب (عندي = فعَلن) .

ويجوز في البيت المصَرَّع أن تأتي العروض الحذاء مضمرة كالضرب الأحذَّ
المضمر كقول العقاد :

ما حاجةُ الأملاك للطهور أم تلك بعض عرائس البَحْرِ

العروض (طُهِرَ = فعَلن) ، والضرب (بَحَرٍ = فعَلن) .

جوازات العروض والضرب :

يلحق عروض « الكامل » التام وضربه ، معاً ، الجوازات الآتية :

١ - الإضممار (تسكين الثاني المتحرك) : يلحق كلاً من العروض والضرب الصحيحين
فيصبح كل منهما (متفاعِلن) وينقل إلى (مستفعِلن) . وهو حسن .

٢ - وقد يصيب الإضممارُ الضربَ المقطوع وهو (مُتفاعِلْ) أو (فعِلانْ) فيصبح (متفاعِلْ) ويُنتقل إلى (مفعولن) ، كقول الشاعر :

وإذا افتقرت إلى اللخائر لم تجدْ ذخراً يكون كصالح الأعمالِ

وفي مثل هذه الحالة قد « تُضمَر » العروض المقطوعة في البيت المصَرَّع مع ضربها المقطوع ، كما في قول قَطَرِيَّ بن الفُجاءة :

لا يَرُكَّنْ أَحَدٌ إلى الإحجام يومَ الوغى متخوفاً لِحِمَامِ

٢ - الوقص (١) (حذف الثاني المتحرك) : يعني حذف التاء في (متفاعِلن) فيصبح كلٌّ من العروض والضرب (مُتفاعِلن) . والوقص خاصٌ بالبحر الكامل . وهو صالح فيه إذا قلَّ .

(١) الوقص : مصدر قولهم : وقص عنقه ، إذا كسرها ودقها .

٣ - الخزل (١) : هو اجتماع الطي والإضمار في « متفاعِلن » ، عروضاً وضرباً .
يعني حذف الألف وتسكين التاء . فيصبح « مُتَفَعِّلِن » وهو قبيح .

جوازات الحشو :

(متفاعِلن) : بلحقها :

١ - الإضمار : وهو تسكين الثاني المتحرك . فتصبح (مُتَفَاعِلِن) وتنقل إلى (مستفعِلن) .
وهو حسن .

٢ - الوقص : وهو حذف الثاني المتحرك . فتصبح (مُفَاعِلِنٌ) وهو صالح ونادر
وقال بعضهم : ليس بالحسن .

٣ - الخزل : هو اجتماع الإضمار مع الطي : فيصبح (مُتَفَعِّلِن) وينقل إلى
(مُفْتَعِّلِن) . وهو قبيح .



ملاحظات :

١ - مما سبق نعلم أن الإضمار يلحق حشو الكامل وعروضه وضربه . وعلى هذا
فانه يشبهه بالرجز . ولكن إذا وجدت تفعيلة محرّكة الثاني كان الشعر من الكامل وإلا
فهو من الرجز .

٢ - قد يجمع الشاعر في القصيدة الواحدة بين عروضي الكامل : الصحيحة
والخذاء : فيسمى الشعر « مُقْعَدًا » . والإقعاد من عيوب الشعر (٢) .

٣ - قد يلتبس الكامل بالسرّيع . حين تتغير (متفاعِلن) في الكامل إلى (مستفعِلن)
أو (مُفَاعِلِن) أو (مُفْتَعِّلِن) . وعندئذ إذا وجد في القصيدة : (متفاعِلن) ولو
مرة واحدة كانت من الكامل : وإلا فهي من السرّيع .

(١) من قولهم : خزل الشيء خزلاً : قطعه . وخزل الرجل خزلاً : انكسر ظهره .
(٢) ومن المقتد أيضاً أن ينقص حرف من العروض ، بأن تأتي مثلاً مقلوعة على « فلاتن » مع الضرب
المقطوع ، من غير تصرّيع ، كقول الربيع بن زياد :

أفبعدَ مقتلِ مالكِ بنِ زهيرٍ ترجو النساءُ عواقبَ الأطهارِ

٢ - مجزوء الكامل

قد يستعمل الكامل مجزوءاً فيحذف ثلثه ويبقى على أربع تفعيلات :
متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة وزنها (متفاعِلن) . ولها أربعة أضرب :

١ - مرفعل (متفاعِلن) ^(١) بزيادة سبب خفيف في آخر الجزء ، نحو قول بشار :

وكانَ رَجَعَ حَدِيثُهَا قِطْعُ الرِّياضِ كُسِينَ زَهْرًا

العروض (ع حَدِيثُهَا = متفاعِلن) ، والضرب (ض كُسِينَ زَهْرًا = متفاعِلن) .

٢ - مذيعل (متفاعِلن) بزيادة ساكن على آخره بعد الوتد المجموع . ويكون

مردوفاً مثل :

جَدَتْ يَكُونُ مَقامُهُ أَبداً بِمَخْتَلَفِ الرِّياحِ

العروض (نُ مَقامُهُ = متفاعِلن) ، والضرب (تَلِفِ الرِّياحِ = متفاعِلن) .

٣ - صحيح ، كالعروض ، وزنه (متفاعِلن) ، وشاهده :

وإذا افْتَقَرْتَ فلا تَكُنْ متَجَشِّعاً وتَجَمَّلْ ^(٢)

العروض (تَ فلا تَكُنْ = متفاعِلن) ، والضرب (وتَجَمَّلْ = متفاعِلن) .

٤ - مقطوع ^(٣) وزنه (مُتفاعِلْ = فعِلان) ، ويلزمه الرفع ، أو يستحسن ،

وهو أقل الضروب استعمالاً ، ومثاله :

وإذا همُ ذَكَرُوا الإِسا ءَةَ أَكْثَرُوا الحَسَناتِ

العروض (ذَكَرُوا الإِسا = متفاعِلن) ، والضرب (حَسَناتِ = فعِلان) .

(١) يقال : رفل فلان ترفيلاً : إذا جر ذيله وتبختر في سيره . ورفل في ثوبه ترفيلاً : أطاله وجره متبطراً .

(٢) متجشعاً : حريصاً ، من الجشع . ويروى : «متخشعاً» أي متكلفاً للخشوع والذل . التجميل : حسن الهيئة .

(٣) أي حذف ساكن وتمد المجموع وسكن ما قبله ، فـ «متفاعِلن» تصير بالقطع : «متفاعل» يفتح التاء وسكون اللام ، وتنقل إلى «فعِلان» بكسر العين .

جوازات العروض والضرب :

١ - العروض : يلحقها الإضممار فتصبح (مُتفاعلن = مستفعلن) . والوقص ، فتصبح « مُفاعلن » . والقطع ، فتصبح (مُتفاعل° = فعِلَاتن) . والأخير نادر ، وقيل : شاذ .

٢ - الضرب : يلحقه الإضممار أيضاً ، مهما كانت صورة الضرب .

جوازات الحشو :

يلحق (مُتفاعلن) من التغيرات ما يلحقها في حشو الكامل التام .



ملاحظة :

الكامل أتم الأبحر السباعية ، وقد ذكرنا سبب تسميته بذلك . والحق أن الخليل قد أحسن بتسميته كاملاً ، لأنه يصلح لكل نوع من أنواع الشعر ، ولا سيما الموضوعات القصصية . ولهذا كثر في أشعار السابقين والمتأخرين . وهو في الجبر أجود منه في الإنشاء ، كما أنه أقرب إلى الشدة منه إلى الرقة .

ومنه معلقنا عنبرة وليبد ، وقصيدتا الحلتي في وصف الربيع ، وقصيدة البارودي في رثاء زوجته ، وهمزية شوقي في رثاء عمر المختار .. الخ .

وإذا دخله الحذذ (متفا) وجاد نظمه بات مطرباً مرقصاً وكانت به نبرة تهيج العاطفة . وهو كذلك إذا اجتمع فيه الحذذ والإضممار (متفا) .



خلاصة الكامل التام

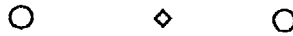
١ - متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن	} العروض والضرب
٢ - متفاعِلن متفاعِلن فَعِلِين	
١ - متفاعِلن متفاعِلن	
٢ - فَعَلَاتِن	
١ - متفاعِلن متفاعِلن	}
٢ - فَعَلَاتِن	
٣ - فَعَلْن	
١ - فَعِلِين	
٢ - فَعَلْن	

الإضمار :	مستفعلن مستفعلن	—	مستفعلن مستفعلن	—
الوقص :	مُفاعِلن مُفاعِلن	—	مُفاعِلن مُفاعِلن	—
الجزل :	مُفتَعِلِن مُفتَعِلِن	—	مُفتَعِلِن مُفتَعِلِن	—

خلاصة مجزوء الكامل

١ - متفاعِلَاتِن	متفاعِلن	متفاعِلن متفاعِلن
٢ - متفاعِلَاتِن		
٣ - متفاعِلَاتِن		
٤ - فَعَلَاتِن		

(يلحق حشو المجزوء من التنويرات ما يلحق حشو التام)



تدريب على « الكامل »

١ - للحلي في الربيع :

خلّع الربيعُ على غُصُونِ البانِ
ونمتُ فروعُ الدَّوْحِ حتى صافحتُ

حُللاً فواضِلُها على الكُثبانِ
كفلَ الكُثيبِ ذوائبُ الأغصانِ

٢ - لحرير يرثي زوجته :

لولا الحياءُ لعادني استعمارُ
ولهتِ قلبي إذ عَلتني كبرةُ

ولزرتُ قبركِ والحبيبُ يُزارُ
وذَوو التمامِ من بَنيكِ صغارُ

٣ - لعلّي دُمّر :

سيظلّ مكتوماً إلى الأبدِ
سرُّ يكاد السرُّ يجهله

جمرٌ يذيب حُشاشةَ الكيدِ
وحكايةٌ ستموت بالكمدِ

٤ - لمنذر لطفي :

وطني ، وما أحلاه من
فيه المروجُ الساحرا
فيه الجمالُ يوشح النـ

نغمٍ يردّده ضميري
ت كأنها شالُ الحرير
كُوخُ الهنيء .. مع القصورِ

٥ - لعمر بن معدّي كرب :

ليس الجمالُ بمئزرٍ
أن الجمالَ معادن

فاعلم ، وإن رُدّيتَ بُرداً
ومناقبُ أورثنَ حمداً

٦ - لأبي فراس :

أبْنَيْتِي لا تَجْزَعِي
نوحِي عليّ بحسرةِ

كلّ الأنعامِ إلى ذهابِ
من خلّف سِنَّركِ والحِجابِ

٧ - لامرئ القيس :

تَكَرَّرْتُ لَيْلَى عَنْ الْوَصْلِ
يَا رَبُّ غَانِيَةٍ تَرَكْتُ وَصَالَهَا
اللَّهُ أَنْجَحُ مَا طَلَبْتُ بِهِ

٨ - للربيع بن زياد :

أَفْبَعْدَ مَقْتَلِ مَالِكِ بْنِ زَهَيْرٍ
مَنْ كَانَ مَسْرُورًا بِمَقْتَلِ مَالِكٍ
يَجِدُ النِّسَاءَ حَوَاسِرًا يَنْدُبُنَّهُ

٩ - لشعراء آخرين :

- يَذِبُ عَنْ حَرِيمِهِ بِسِيفِهِ
- مَتْرَلَةٌ صَمٌّ صَدَاهَا، وَعَفَتْ
- الظُّلْمُ يَصْرَعُ أَهْلَهُ

وَنَأْتُ وَرَثَةٍ مَعَاقِدُ الْخَبْلِ
وَمَشِيْتُ مَتِّدًا عَلَى رِسْنِي
وَالْبِرُّ خَيْرُ حَقِيقةِ الرَّحْلِ

تَرْجُو النِّسَاءَ عَوَاقِبَ الْأَطْهَارِ
فَلَيَّاتِ نِسْوَتِنَا بِوَجْهِ نَهَارِ
بِالصَّبْحِ قَبْلَ تَبْلُجِ الْأَسْحَارِ

وَنَبْلِهِ ، وَرَحِمِهِ ، وَيَحْتَمِي
أَرْسُمُهَا إِنْ سَأَلْتُ لَمْ تُجِيبِ
وَالْبَغْيُ مَرْتَعُهُ وَخَيْمُ



البحر المضارع

هو بكسر الراء ، وسمي بالمضارع لمضارَعته الخفيف ، أي مشابهته إياه : في أن أحد جزأيه مجموع الوجد ، والآخر مفروقُه . وقيل : لمضارَعته المنسرح في كون وتده المفروق في جزئه الثاني ، وقيل غير ذلك . وهو من الأبحر السباعية . ووزنه في الأصل يقوم على ستة أجزاء :

مفاعيلن فاعِلَاتِن مفاعيلن مفاعيلن فاعِلَاتِن مفاعيلن

ولكنه لم يرد إلا مجزوءاً ، فوجب أن يكون كذلك :

مفاعيلن فاعِلَاتِن مفاعيلن فاعِلَاتِن مفاعيلن

وهذا البحر قليل الاستعمال حتى لقد ذهب الأخفش إلى أنه ليس من أوزان العرب ، وإن ذكره الخليل ، وذلك أنه لم يصل إلينا قصيدة لعربي قح على هذا الوزن ، كما ذكرنا في « المجتث » ، وإنما وصلت إلينا منه مقطوعات للمتأخرين .

وضابطه قول الحلبي :

تُعَدُّ المضارِعَاتُ مفاعيلن فاعِلَاتِن

العروض والضرب

له عروض واحدة ، صحيحة : (فاعِلَاتِن) وضرب واحد صحيح مثلها : (فاعِلَاتِن) كقوله :

دَعَانِي إِلَى سَعَادٍ دَوَاعِي هَوَى سَعَادٍ

العروض (لى سعاد = فاعِلَاتِن) ، والضرب (وى سعاد = فاعِلَاتِن) .

جوازات العروض والضرب :

يغلب أن يستعمل العروض والضرب صحيحين (فاع لاتن) لكن يجوز أن يلحق الكف العروض وحدها فتصير (فاع لات) بحذف السابع الساكن . أما الضرب فلا يلحقه تغيير .

كما لا يجوز حذف الألف من « فاع » لأنها ثاني وتسد ، وليست ثاني سبب فلا مجال للخين .

جوازات الحشو :

يلحق حشوه (مفاعيلن) أحد تغييرين :

١ - الكف : أي حذف السابع الساكن ، فتصبح (مفاعيل) بتحريك اللام ، وهو كثير .

٢ - القبض : وهو حذف الخامس الساكن ، فتصبح (مفاعلن) .

ولا يجوز أن يجتمع هذان التغييران في تفعيلة واحدة ، وهذا ما يسمى بالمعاقبة ، فكأنهما يتعاقبان ، اشتق ذلك من « العُقْبَة » في السفر ، عند الركوب (١) .

خلاصة البحر المضارع

العروض والضرب :	مفاعيلن	فاع لاتن	مفاعيلن	فاع لاتن
الكف :	مفاعيلُ	فاع لاتُ	مفاعيلُ	فاع لاتن
القبض :	مفاعلن	—	مفاعلن	—
الشتر :	فاعلن	—	فاعلن	—
الحرب :	فاعيلُ	—	فاعيلُ	—



(١) أجاز بعضهم أن يلحق « مفاعيلن » أيضاً التغييرات الآتية :

- أ - الشتر : وهو اجتماع الحرم والقبض ، فتصير « فاعلن » . والشتر في اللغة : انقلاب في جفن العين .
 ب - الحرب : وهو اجتماع الحرم والكف ، فتصبح « فاعيل » بضم اللام . وأصل معنى الحرب : ثقب في الأذن .
 ج - الحرم : بحذف أول الوند المجموع ، وهو الميم ، فتصبح « فاعيلن » مفعولن . وقد أهمله بعضهم لوجوده مع الشتر والحرب ضمناً .

تدريب على « المضارع »

- ١ - أرى للصبياء وداعاً . وما يذكُر اجتماعاً
فجدةً وصالَ صَبٍّ متى تَعَصَّه أطاعاً
وإن تَدُنْ منه شبراً يقرَّبُكَ منه باعاً
٢ - سوف أهدِي لسلمي ثناءً على ثناء
٣ - قلنا لهم وقالوا وكلُّ لَهُ مقالُ
٤ - قفوا فاربَعوا قليلاً فلم يربَعوا وساروا
فنفسي لها حنينٌ وقلبي له انكسار
٥ - وإن جُزْتَ دارَ ليلى فلا تنسَ ذِكْرَ عهدي
سلامٌ على ديارِ بها نِلْتُ كلَّ قصدي
٦ - لقدري مايو :

تصاممتِ عن ندائي وما طُننتِ في لقائي
تريدن بالتجنسي مُداواةَ كبريائي
ذوى الحبِّ يا فتاتي وقد كنتِ كالرُّواءِ
أزاهيرُ ذكرياتي ستحييا ببعض ماء
فإياكِ مِن عتابي وإياكِ مِن لقائي



بحر الزنج

يُتحرّك الهاء والزاي ، وسمي بالهزج تشبيهاً له بهزج الصوت ، أي تردّده ، أو لأن العرب كثيراً ما تهزّج به ، أي تغني به ، كل ذلك لما فيه من خفة وصوت مطرب . وقيل غير ذلك .

وهو من الأبحر السباعية . وأجزاؤه ، بحسب الأصل في نظام الدوائر ، هي : (مفاعيلن) ست مرات ، في كل شطر ثلاث :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

ولكنه ، بحسب الاستعمال المأثور عن العرب ، يتألف من (مفاعيلن) أربع مرات باقتطاع تفعيلة من كل شطر ، وعلى هذا فهو يستعمل مجزوءاً وجوباً :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

وبيته عند الحلي :

على الأهزاج تسهيلُ مفاعيلن مفاعيلن

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة وزنها (مفاعيلن) ولها ضربان (١) :

١ - الأول : صحيح مثلها ، وزنه (مفاعيلن) . كقول زيد بن ضبة :

إلى هندٍ صبا قلبي ، وهندٌ مثلها يصني

العروض (صبا قلبي = مفاعيلن) ، والضرب (لها يصني = مفاعيلن) .

(١) هذا هو المختار . وحكى الأخفش أن له ضرباً ثالثاً مقصوراً «مفاعيل» بتسكين اللام ، كما أن بعضهم حكى له عروضاً مخلوقة ، لها ضرب مثلها «مفاعي = فمولن» ، وكل ذلك شاذ لا يعبأ به ، بل هو في غاية الشذوذ

٢ - الثاني : محذوف (١) (مفاعي = فعولن) ويستحسن معه الردف . ومثاله :

وما ظهري لباغي الضيِّـمِ مـ بالظَّهـر الذَّلُولِ
العروض (لباغي الضيِّـمِ = مفاعيلن) ، والضرب (ذَلُول = فعولن) .

ويجوز أن يدخل التصريح هنا ، فتأتي العروض محذوفة كالضرب : (فعولن)
وشاهده :

مَنى أشفي غليـلي بَنِيْلٍ مِّنْ بَنِيْلٍ
العروض (غليـلي = فعولن) ، والضرب (بَنِيْلٍ = فعولن) .

وهذا الضرب غير مأنوس ولا مألوف ، لذا يهمله بعض المصنفين من المتأخرين .

جوازات العروض والضرب :

١ - العروض : (مفاعيلن) : يلحقها :

أ - القبض : (حذف الخامس الساكن) فتصبح (مفاعلن) . وقد اختلفوا في وقوعه : فمنهم من جَوَّزَه ، ومنهم من منعه ، ومنهم من جعله شاذاً .

ب - الكف : (حذف السابع الساكن) فتصبح (مفاعيلُ) . ذكر بعضهم جوازه هنا مطلقاً ، وذهب آخرون إلى أن العروض تبقى صحيحة ولا تتغير (٢) .

٢ - الضرب : (مفاعيلن) : يلحقه :

أ - القبض : فيصبح ، (مفاعلن) : أجمعوا على منعه . لكن أجازته الزجاج مع الكراهة .

(١) حذف منه السبب الخفيف في آخره ، فيصبح « مفاعي » ، وينقل إلى « فعولن » أو « مفاعل » بفتح الميم وسكون اللام .

(٢) وعلى هذا ففي قول الشاعر :

مَشِينَا مِشِيَةَ اللَّيْلِ غَدَا وَاللَّيْلُ غَضِبَانُ

يجوز أن تكون العروض «ية الليث» على زنة «مفاعيلن» صحيحة بإشباع التاء ، أو «مفاعيل» بالكف ، إذا لم تشع .

- ب - الكف : فيصبح : (مفاعيل^١) ، أجازة بعضهم ومنعه آخرون .
ج - القصير : فيصبح (مفاعيل^٢) . أجازة الأخفش في الضرب فقط (١) .

جوازات الحشو :

يلحق (مفاعيلن) في حشو الهزج تغييران شائعان :

- ١ - القَبْض : (حذف الخامس الساكن) ، فتصبح (مفاعِلن) وهو قبّيح . وقيل : صالح .
- ٢ - الكَفّ : (حذف السابع الساكن) : فتصبح (مفاعيل^٣) . وهو حسن .
ولا يجوز أن يجتمع هذان التغييران في جزء واحد (٢) .



ملاحظات :

- ١ - قد يرد الهزج تماماً على شذوذ ، في ست تفعيلات .
- ٢ - قد يشبه الهزج بمجزوء الوافر المعصوب ، وعندئذ إذا وجد جزء على زنة (مُفاعِلتن) بفتح اللام ، حُكِمَ على الشعر بأنه من مجزوء الوافر ، أما إذا كانت كل الأجزاء معصوبة ، فيجوز أن يعدّ من مجزوء الوافر أو من الهزج ، والأفضل أن نجعل الشعر عندئذ من الهزج ، لأن (مفاعيلن) وزن أصلي فيه ، أما في الوافر فهو عارض بدخول العصب في التفعيلة .

وبكلمة موجزة : إن ورود (مفاعِلتن) بفتح اللام - ولو مرة واحدة - يقطع بأن الشعر من مجزوء الوافر ، وعدم ورودها يقطع بأنه من بحر الهزج .



(١) هذا ما يفهم من كتاب (المعيار في أوزان الاشعار) . لكن السامي في كتابه : (العيون الفاخرة ، ص ٦٩) يصرح بأن الأخفش حكى للهزج ضرباً ثالثاً مقصوداً ، كما أشرنا إلى ذلك في حاشيتنا السابقة على أضرب الهزج ، ص ١٠٤ .

(٢) هناك ثلاثة تنويرات آخر تلحق حشو الهزج «مفاعيلن» ، على قلة ، كما هو الشأن في المضارع ، وهي : الحزم «فاعِلن = مفعولن» والحرب : «فاعِل - مفعول» بضم اللام فيهما ، والشر : «فاعِلن» ، وكلها قبيحة .

خلاصة بحر الهزج

١ - مفاعيلن ٢ - فعولن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	العروض والضرب :
مفاعنن	مفاعلن	مفاعلن	مفاعِلن	القبض :
مفاعيلُ	مفاعيلُ	مفاعيلُ	مفاعيلُ	الكفّ :
مفاعيلٌ	—	—	—	القصر :



تدريب على « المزج »

١ - قال لييد :

عرفتُ المنزلَ الحـالي
عفاهُ كلُّ هتّانٍ
عفا من بعد أحوالٍ
عسوفِ الويلِ هطّالٍ (١)

٢ - لأبي الفرج بن هندو :

رأيتُ العودَ مشتقاً
فهذا طيبٌ آنافٍ
من العودِ بأيقسانٍ
وهذا طيبٌ آذانٍ

٣ - لأبي الحكم الباهلي الأندلسي :

غزالٌ من بني الأصفرِ
لقد فضّله اللهُ
سبّاني طرفُهِ الأحورُ
بحُسْنِ الدّلِّ والمنظرِ

٤ - لبشار بن برد :

إذا أنشدَ حمّادٌ
فقل : أحسنَ بشارُ

٥ - لآخر :

وللمرءِ على المرءِ
فلا تصحبْ أخا الجهلِ
مقاييسٌ وأشباهُ
وليساكَ ولا يساه

٦ - وقال آخر :

غزالٌ قد سبى عقلي
بلا جُرمٍ ولا زَلّةٍ

٧ - وقال :

وما تصنعُ بالسيفِ
أرى قومَكَ أبطلالا
إذا لم تَكُ قتّالا ؟
وقد أصبحتَ بطّالا

(١) ينسب البيتان أيضاً إلى الوليد بن يزيد . عفا المنزل : امحى وذهب أثره . عفاه : محاه وإفناء « لازم ومتعمد » . عسوف الويل : يريد المطر الغزير القوي .

٨- وقال الفند الزماني :

صَفَحْنَا عَنْ بَنِي ذُهْلٍ	وَقُلْنَا: الْقَوْمُ إِخْوَانُ
عَسَى الْإِيَّامُ أَنْ يَرْجِعَ	مَنْ قَوْمًا كَالَّذِي كَانُوا
فَلَمَّا صَرَخَ الشَّرُّ،	فَأَمْسَى وَهُوَ عُرْيَانُ
وَلَمْ يَبْقَ سِوَى الْعُدَا	نِ، دِنَاهُمْ كَمَا دَانُوا



البحر المقتضب

سمي بالمقتضب (بفتح الضاد) لأنه اقتُضب من الشعر ، أي اقتُطع منه . أو لأنه اقتُضب من المنسرح خاصة ، غير أن (مفعولات) فيه مقدمة ، لأن أجزاءه في الأصل : (مفعولات مستفعلن مستفعلن) في كل شطر .

والمقتضب من الأبحر السباعية ، وأجزاؤه ستة بحسب أصله :

مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن مستفعلن

ولكنه لا يستعمل إلاّ مجزوءاً وجوباً ، كالمضارع والمزج ، فتصير أجزاؤه أربعة :

مفعولاتُ مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن

وضابطه عند الحلي :

اقتَضِبْ كَا سَأَلُوا مفعولاتُ(١) مفتعلن

وهو من الأبحر النادرة التي قل النظم عليها ، حتى أنكره بعضهم ، شأنه في ذلك شأن المضارع والمجث . إلا أنه أخفّ منهما على النوق ، بل هو مستحل في الطباع والسماع . وحسبك بقصيدتي : أبي نواس : « حاملُ الهوى تعبٌ » وشوقي : « حفَّ كأسُها الحبَّ » شاهداً على ذلك .

(١) ويرى : « فاعلات » بضم التاء ، فتكون التفعيلة مطوية : « مفعلات = فاعلات » وذلك عند من يرى أنها لا تستعمل إلا كذلك . وسيأتي أنها قد ترد صحيحة .

العروض والضرب

له عروض واحدة ، وضرب واحد ، وكلاهما مطوي وجوباً ، وزنه (مُسْتَعِلِن) أو (مَفْتَعِلِن) ، حُذِفَ رابعه الساكن . كقول الشاعر :

أَقْبَلْتُ فَلَاحَ لَهَا عَارِضَانِ كَالسَّبَجِ (١)

العروض (لاح لها = مَفْتَعِلِن) ، والضرب (كالسَّبَج = مَفْتَعِلِن) .

جوازات الحشو :

إن (مفعولات) لا تكون هنا إلاّ مخذوفة الرابع أو مخذوفة الثاني ، وعلى هذا يلحقها نوعان من التغيير ، لا بدّ من أحدهما فيها :

١ - الطي : (حذف الرابع الساكن : وهو الواو) وهو الغالب ، فتصبح (مَفْعَلَاتُ) وتنقل إلى (فاعلات) بتحريك التاء .

٢ - الخسّن : (حذف الثاني الساكن : وهو الفاء) ، فتصير (مَعُولَاتُ) وتنقل إلى (مَفَاعِيلُ) أو (فَعُولَاتُ) . وهذا التغيير جائز ، إلاّ أنه نادر الاستعمال ، حتى إن بعضهم منعه .

ملاحظاتان :

١ - لا يجتمع هذان التغييران في تفعيلة واحدة ، بل يتحتّم أحدهما فيها ، فإذا خُسِنَتْ لا تُطَوَّى . وإذا طُوِيَتْ لا تُخَسَّنُ ، فبينهما معاقبة (٢) .

٢ - لكنّ يَرَى بعض العروضيين أن تفعيلة الحشو (مفعولات) قد تستعمل صحيحة أيضاً ، وذكروا شاهداً على صحتها هو :

(١) السبج : خرز أسود براق . ويروى : «كالبرد» وهو قطع بيض تنزل من السحاب لكن هذه الرواية لا تناسب المعنى ، لأن الشاعر لا يريد البياض .

(٢) أما الكوفيون فقد روي عنهم أنهم أجازوا اجتماع الطي والخسّن ؛ وهو ما يسمى «الخليل» فتصبح التفعيلة «معلات» بفتح الميم وضم العين والتاء . وأنشدوا على ذلك :

صَرَمْتُكَ جَارِيَةً تَرَكْتُكَ فِي تَعَبٍ

لا أدعوكَ من بُعدٍ بل أدعوكَ من كُتّابٍ
ف (لا أدعوكَ = مفعولاتٌ) و (بل أدعوكَ = مفعولاتٌ) .

○ ○

خلاصة البحر المقتضب

العروض والضرب :	مفعولاتٌ مفتعلان	مفعولاتٌ مفتعلان
الطي :	مفعولاتٌ —	مفعولاتٌ —
الحين :	فَعُولَاتٌ —	فَعُولَاتٌ —

○ ○ ○

- تدريب على «المقتضب»

١ - لأبي نواس :

حاملُ الهوى تعيبُ يستخفُّه الطَّربُ
تعجبينَ مِن سقمي صحتي هي العَجَبُ

٢ - لشوقي :

حَفَّ كأسُها الحَبُّ فهي فضةٌ ذهبُ
أو دوائِرُ دُرٍّ مائجٌ بها لَبُّ

٣ - للزهاوي :

قد ترقَّتِ العَرَبُ بعدما ارتقى الأدبُ
إنَّه نهضتْهم وحده هو السَّبُّ

٤ - لابن عبد ربِّه :

يا مليحة الدَّعَجِ هل لديكِ من فرَجِ
أم تُراكِ قاتلي بالدلال والغُنَجِ
من الحُسْنِ وجهكِ مِن سوءِ فعليكِ السَّمِجِ

٥ - لخليل مطران :

القلوبُ والمَقَلُّ هُنَّ للهوى رُسُلُ
رَبُّها وأمرُها يقتضي فتُمْتَلِ
حاكِمٌ ، مَشِيَّتُهُ لا تُردُّها الحِيلُ

٦ - للأخطل الصغير :

قد أذاك يعتذرُ	لا تسألهُ ما الحبرُ
كلما أطلتَ له	في الحديث يختصرُ
في عيونه حبرُ	ليس يكذبُ النظرُ
عندَ فعنك يؤسني	في سمائه القمرُ
قد وفى بموعده	حين خانتِ البشَرُ



البحر المتدارك

هو بفتح الراء ، وسمي بالمتدارك لأنه تدارك به الأخفش على الخليل الذي تركه ولم يذكره من جملة البحور . ويجوز كسر الراء فيكون اسم فاعل ، بمعنى أنه تدارك المتقارب أي التحق به ، لأنه خرج منه بتقديم السبب الخفيف على الود .

وقد ذكروا له أسماء أخرى منها : المخترع . والمحدث ، والمتسقي ، والشقيق ، والخبب تشبيهاً له بنوع من السير ، وسمي أيضاً : ركض الخيل ، وضرب الناقوس . وكل هذه التسميات نابعة من صاوح هذا البحر لكل نكتة أو نغمة أو ما يشبه وصف زحف جيش ، أو وقع مطرٍ أو سلاح . ومنه قصيدة الحصري (يا ليل الصب) وقصيدة (اشتدي أزمة) ، وكثير من الأناشيد الشعبية الحماسية . وهو من الأبحر الحماسية . ويستعمل تاماً ومجزئاً .

١ - التسام

أجزاؤه : (فاعلن) ثماني مرات ، وذلك هو الأصل :

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

غير أن هذا البحر لا يستعمل سالم الأجزاء ، على أصله ، إلا نادراً . بل إن بعض العلماء — وفي مقدمتهم ابن الحاجب — صرحوا بأن وروده على الأصل شاذ ، وأن المطرد هو استعماله مخبون الأجزاء ، على « فَعِلن » .

ومِنْ ثَمَّ ضبط الحلّي وزن « المحدث » أو « المتدارك » بقوله :

حركاتُ المحدث تنقل فَعِلن فَعِلن فَعِلن فَعِلن

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة وزنها (فاعلن) ولها ضرب واحد صحيح مثلها ،
وزنه (فاعلن) ومثال ذلك :

جاءنا عامرٌ سالماً صالحاً بعد ما كان ما كان من عامر
العروض (صالحاً = فاعلن) ، والضرب (عامر = فاعلن) .

جوازات العروض والضرب (فاعلن) :

يلحق العروض والضرب معاً التغيرات الآتية :

١ - الخَبْن : (حذف الثاني الساكن) فيصبح : (فَعِلْن) وهو حسن مستملح ،
بل هو الشائع المطرد الذي ترتاح الأذن إليه وتستسيغه ، بخلاف ورود « فاعلن » صحيحة
على الأصل ، فإنها ثقيلة .

٢ - القَطْع (١) : (حذف ساكن الوند المجموع وهو النون وتسكين المتحرك
قبله وهو اللام) فيصبح (فاعلْ) وينقل إلى (فَعْلن) وهو جائز وكثير أيضاً ، فيما
يُنظم على هذا البحر .

جوازات الحشو :

يجوز في (فاعلن) في الحشو التغيرات الآتية :

١ - الخَبْن (حذف الثاني الساكن) : فيصير (فَعِلن) وهو حسن في هذا
البحر .

(١) وفي بعض كتب العروض يذكر هنا « التثمين » تارة ، وهو حذف أول الوند المجموع ، أو « الاضمار
بعد الخَبْن » تارة أخرى ، أو يشار إلى الأسماء الثلاثة هذه . والأحسن ذكر « القطع » لأنه من العمل
التي تدخل العروض والضرب . وانظر الحاشية الأولى في الصفحة التالية .

٢ - القطع (١) : (حذف النون وتسكين اللام قبلها) فتصبح (فاعلٌ = فعْلانٌ) ، وهو جائز أيضاً في حشو هذا البحر . ويسمى عندئذٍ « قَطْرُ الميزاب » ، ومثاله :

مالي مالٌ إلاَّ درهمٌ أو برذونٌ ذاك الأدهم

٢ - مجزوء المتدارك

استعمله المتأخرون ، وتفعيلاته ست ، في كل شطر ثلاث :

فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن

العروض والضرب

له عروض واحدة صحيحة وزنها (فاعِلن) ولها ثلاثة أضرب :

١ - الضرب الأول : محبون مرفل (فعِلاتِن) (٢) وشاهده :

يا بني عَمْنَا لم نَزَلْ نَرْتَجِي منكمُ الحَسَنَاتِ

العروض (لم نزل = فاعِلن) ، والضرب (حَسَنَاتِ = فعِلاتِن) .

٢ - الضرب الثاني : مذيل (٣) : وزنه (فاعِلانٌ) ويلزمه الردف . ومثاله :

هذه دارُهم أَقْفَرَتْ أم زبورٌ مَحْتَنُها الدُّهور

العروض (أقفرت - فاعِلن) ، والضرب (بها الدهور = فاعِلانٌ) .

(١) لا كان القطع من الملل - وهي تغييرات لا تدخل الحشو ، وإنما تدخل العروض والضرب - "عدّ" دخوله في الحشو هنا شاذاً . إلا أن بعضهم استغنى عن ذكر اسم القطع هنا ما دام التغيير في الحشو ، ورأى رأياً آخر في تفسير هذا التغيير : فقليل : دخل « الجين » ثم « الاضمار » : بأن حذفت الألف وسكنت العين قصار (فعِلن) . وقيل : دخله التشعيب بأن حذفت العين قصار « فاعِلن » أو حذفت اللام قصار « فاعِلن » . فهناك كما ترى مذاهب في تفسير وقوع « فعِلن » بسكون العين في حشو هذا البحر .

(٢) الترفيل : زيادة سبب خفيف في آخر الجزء « فاعِلاتِن » وبالجين يصبح « فعِلاتِن » بكسر العين .

(٣) ويقال : مزال . والتذييل : زيادة نون ساكنة على « فاعِلن » فتصبح « فاعِلان » بسكون النون .

٣ - الضرب الثالث : صحيح كالعروض ، وزنه (فاعِلُنْ) وبيته :

قِفْ عَلَى دَارِهِمْ وَابْكِيْنَ يَنْنَ أَطْلَاهِيَا وَالْدِمْنَ

العروض (وَاَبْكِيْنَ = فاعِلن) ، والضرب (وَالْدِمْنَ = فاعِلن) .

جوازات الحشو :

يصيب حشو المجزوء من التغيرات ما يصيب حشو التام من هذا البحر .



ملاحظات :

١ - ما ذكرناه لعروض المتدارك وضربه هو المختار . وزاد الزمخشري للمتدارك التام عروضين :

أ - الأولى : مَجْبُوتَةٌ (فَعِلُنْ) ، ولها ضرب مثلها .

ب - والثانية : مَشْعَتَةٌ (فَعْلُنْ) . ولها ضرب مثلها أيضاً .

٢ - استعمال مجزوء المتدارك نادر في الشعر العربي . وقد حكم كثير من العروضيين بشنؤ استعماله مجزوءاً .



خلاصة المتدارك التام

فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن	العروض والضرب : فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن
فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ	الخبين : فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ
فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ	القطع (التشعيث) : فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ

خلاصة مجزوء المتدارك

١ - فَعِيلَاتِن ٢ - فاعِلَانُ ٣ - فاعِلِن	فاعِلِن فاعِلِن	العروض والضرب : فاعِلِن فاعِلِن فاعِلِن
فَعِلِن فَعِلِن فَعِلِن	الخبسن : فَعِلُنْ فَعِلِن فَعِلِن	
فَعْلَن فَعْلَن فَعْلَن	القطع (التشعيث) : فَعْلُنْ فَعْلَن فَعْلَن	

◇ ◇ ◇

تدريب على « المتدارك »

١ - لأبي الحسن الحصري القيرواني :

يا ليلُ . الصبُّ متى غدُّه
وقد السَّمارُ . فأرقه
أقيامُ الساعة موعدهُ
أسفُ للبَّينِ يـردُّه

٢ - لمنذر شعار :

لهبُ . والله ، له لهبُ
طلبتُ أشواقك يا جسدي
فغضبتُ وبتُ على سقمي
وجوى كاللذعة يضطربُ
حاجاتٍ عيَّ بها الطلبُ
يتمرغُ في ضعفي الغضبُ

٣ - لابن النحوي التلمساني :

اشتدِّي أزيمةُ تنفِرجي
وظلامُ الليل له سُرجُ
قد آذنَ ليلُك بالبلج
حتى ينشاه أبو السُّرج

٤ - لابن سُدون المصري :

عجبُ عجبُ عجبُ عجبُ عجبُ
لا تغضبُ يوماً إن شئت
من أعجب ما في مصر يرى
والنخلُ يرى فيه بلحُ
بقرٌ تمشي ولها ذنبُ
والناسُ إذا شتموا غضبوا
الكرمُ يرى فيه العنبُ
أيضاً ، ويرى فيه رطبُ
زهرُ الكتان مع البلسا
نِهما لوانٍ ، ولا كذبُ

٥ - لآخر :

هل يلامُ غريبٌ بكى
حنَّ بعدَ النوى للحمى
للمشيبِ وبُعد الوطنِ
ما عجيبُ إذا قيلَ : حنَّ

٦ - ولغيره :

أَيُّهَا الرَّبُّعُ كُنْ مُسْعِدِي

كَانَ لِي فِيكَ عَيْشٌ هَيَّيْ

٧ - وقال مصطفى خريف : التونسي :

وَالْغَابُ تَبَسَّمَ عَنْ زَهْرٍ

شَتَّى الْأَلْوَانِ تَنْضُثِدُهُ

طَمَحَتْ لِلنَّجْمِ بِوَاسِقِهَا

فَهَوَّاهَا النَّجْمُ وَفَرَّقَدُهُ



الزخافات والعلل

(أو : ما يلحق الأجزاء من تغييرات)

لاحظنا في دراستنا للأبجر وتفعيلاتها أن هذه التفعيلات — أو الأجزاء — لا تبقى صحيحة سالمة دائماً ، وإنما كان يلحقها أحياناً تغييرات خفيفة لا تنال من إيقاعها ، إذ يظل البحر مقبولا في السمع ، غير نابٍ عن الذوق ، في الأعم الأغلب ، بل إن بعض هذه التغييرات مستحسن ومطلوب ، هذا إلى أن بعضها قبيح ، أو قبيح جداً ، فهي إذن على درجات متفاوتة .

ومهما يكن فإنه يتجمل بالشاعر القصْدُ في استعمالها ، إذا لم تكن مستحسنة ، لأن في كثرتها — إذا اجتمعت في بيت واحد — إخلالاً بالرنين الموسيقي للبيت وما فيه من ترنيمة النغم .

على أن نظم الشعر ، في أصله ، أمرٌ ذوقيّ ، وأكثر الشعراء والنظامين يجهلون هذه القيود الشكلية ، بل إن بعضهم ينظم الشعر معتمداً على سليقته وأذنه « الموسيقية » دون أن يعرف من أمر البحور شيئاً . يقول ابن رشيق : « المطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان ، وأسمائها ، وعللها ، لنبوّ ذوقه عن المزاحف والمستكره ، والضعيفُ الطبع محتاجٌ إلى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله في هذا الشأن » (١) .

وقد رأينا أن ما يطرأ على « التفعيلات » من تغيير نوعان :

١ — نوع يلزم الأبيات كلها في موضع واحد ، إذا وُجد في أول القصيدة ، ويسمى « العلة » .

٢ — ونوع لا يلزم من وجوده في تفعيلة الترامه في كل ما يقابلها من سائر الأبيات التي تليها ، ويسمى « الزخاف » .

(١) العدة ١ / ١٣٤ .

ولكل من هذين النوعين مواضع خاصة من التفعيلات يطراً عليها ، نوضحها فيما يلي :

١ - الزحاف

هو تغيير يعتري الحرف الثاني من السبب الخفيف أو الثقيل ، كأن يحذف مطلقاً ، أو يسكن إذا كان متحركاً .

وهو يقع في جميع تفعيلات البيت : عروضاً ، وضرباً ، وحشواً ، ولا يلزم وقوعه في بقية القصيدة على الأغلب إلا في مواضع ستقف عليها .

والزحاف نوعان : مفرد ومزدوج :

أولاً - الزحاف المفرد :

وهو ما كان في محل واحد من التفعيلة لا يتعداه ، والزحافات المفردة ثمانية :

أ - ثلاثة تلحق الحرف الثاني من التفعيلة ، وهي :

- الخين : حذف الثاني الساكن من الجزء ، كإسقاط الألف من (فاعلن) فتصبح (فعِلن) ، في البحر البسيط وغيره .

- الوقص : حذف الثاني المتحرك من الجزء ، كإسقاط التاء من (مُتفاعِلن) فتصبح (مُفاعِلن) ، ولا يكون إلا في الكامل فحسب .

- الإضممار : تسكين الثاني المتحرك من الجزء ، كتسكين التاء من (مُتفاعِلن) فتصبح (مُتفاعِلن) وتنقل إلى (مستفعِلن) ولا يكون إلا في الكامل أيضاً .

ب - زحاف واحد يلحق الحرف الرابع من التفعيلة ، وهو :

- الطي : حذف الرابع الساكن : كإسقاط الفاء من (مستفعِلن) فتصبح (مُستفعِلن) وتنقل إلى (مفتَعِلن) ، في الرجز وغيره .

ج - ثلاثة تلحق الحرف الخامس من التفعيلة :

— القَبْضُ : حذف الخامس الساكن : كإسقاط النون من (فعولن) في البحر الطويل ، والمتقارب ، فتصبح (فعولٌ) .

— العَقْلُ : حذف الخامس المتحرك : كإسقاط اللام من (مفاعلتن) في البحر الوافر ، فتصبح (مُفاعَتُن) وتنقل إلى (مفاعِلُن) .

— العَصْبُ : تسكين الخامس المتحرك : كاللام في (مفاعلتن) في الوافر ، فتصير (مفاعِلتن) وتنقل إلى (مفاعيلن) .

د - واحد يلحق الحرف السابع من التفعيلة ، وهو :

— الكَفُّ : حذف السابع الساكن ، كإسقاط النون من (مفاعيلن) في المضارع والهنزَج ، فتصبح (مفاعيلٌ) .

وليس هناك زحاف في غير هذه المواضع ، وقد جمع الحلي أنواع الزحاف المُفْرَد في هذين البيتين ، على ترتيب وقوعها في الأبحر :

زِحافُ الشعر : قَبْضٌ ، ثم كَفٌّ ، هـنَ لأحرفِ الأجزاء نَقْصٌ
وخبْنٌ ، ثم طَيٌّ ، ثم عَصْبٌ وعَقْلٌ ، ثم إضمارٌ ، ووقْصٌ

ثانياً - الزحاف المزدوج :

وهو ما يطرأ على سببين في تفعيلة واحدة . والزحافات المزدوجة أربعة :

١ - الخبل : اجتماع الخبن والطبي في جزء واحد ، ومثاله : حذف السين والفاء من (مُسْتَفْعِلن) فتصبح (مُتَعِلن) وتنقل إلى (فَعِلَتُن) . وحذف الفاء والواو من (مفعولات) فتصير (مَعَلات) وتنقل إلى (فَعِلات) . ولا يدخل الخبل غير هذين الجزأين .

٢ - الخزل : اجتماع الطبي والإضمار معاً في جزء واحد ، كما في (مُتَفَاعِلن) التي تصبح (مُتَفَعِلن) وتنقل إلى (مُفَتَعِلن) . ولا يكون إلا في البحر الكامل ، حيث ينحصر في إسكان ثاء التفعيلة وحذف ألفها .

٣ - الشكل : اجتماع الحين والكف معاً ، كما في (فاعلاتن) حيث تصبح (فَعِلَاتُ) في الخفيف ، والرمل ، وغيرهما .

٤ - النقص : مركب من العصب والكف نحو : (مفاعلتن) تصير (مفاعلتُ) وتنقل إلى (مفاعيلُ) . ولا يكون إلا في البحر الوافر ، ولكنه قليل فيه أيضاً .

٢ - العلة

العلة : تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد معاً ، إذا كانت هذه الأسباب أو الأوتاد في آخر التفعيلة . ولا يلحق إلا الأعراب والأضرب . وهو تغيير لازم على الأغلب (١) ، إذا لحق عروض بيت أو ضربه وجب التزامه في سائر أبيات القصيدة عروضها أو ضربها أيضاً .

والعلة نوعان : لازمة ، وجارية مجرى الزحاف :

أ - العلة اللازمة : منها ما يكون بزيادة على آخر التفعيلة ، ومنها ما يكون بالنقص :

١ - علل الزيادة : تلحق البحور المجزوءة ، وكأنها تجبر نقصها . وهذه العلل ثلاث :

١ - الترفيل : زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع ، نحو (مُتَفَاعِلُنْ) تصبح (مُتَفَاعِلَاتُنْ) ، في مجزوء الكامل .

٢ - التذليل : وهو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع ، نحو (مُتَفَاعِلُنْ) تصبح (مُتَفَاعِلَانْ) ، في مجزوء الكامل أيضاً .

٣ - التسيغ : وهو زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف ، مثل (فاعلاتن) تصبح (فاعلاتان) وهو خاص بمجزوء الرمل .

(١) هذا احتراز عما لا يلزم : كالحرم ، والتشعث ، فإن الأول لا يقع في الأعراب والأضرب ، ثم إن كليهما يجوز وقوعه ولا يجب التزامه ولا الاستمرار عليه .

٢ - علل النقص : تسع ، وهي :

- ١ - الحذف : إسقاط سبب خفيف ، مثل (مفاعيلن) تصبـح (مفاعي) وتنقل الى (فعولن) ، وذلك في الضرب الثالث من أضرب الطويل .
- ٢ - القطف : اجتماع الحذف والعصب معاً ، فيسقط السبب الخفيف ويسكن ما قبله ، أي الخامس ، وذلك في « مُفَاعِلَتْنِ » فتصبح « مُفَاعِلْ » وتنقل إلى « فَعُولُنْ » وهو خاص بالوافر .
- ٣ - القصر : إسقاط ثاني السبب الخفيف وتسكين أوله ، مثل « فاعلاتنْ » تصبـح « فاعلاتْ » وتنقل إلى « فاعلانْ » وذلك في الضرب الثاني من أضرب الرمل التام .
- ٤ - القطع : حذف آخر الوند المجموع وتسكين ما قبله ، مثل « مستفعِلنْ » تصبـح « مستفعِلْ » وتنقل إلى مفعولنْ » ، في الضرب الثاني من ضربتي الرجز .
- ٥ - الحذف : حذف الوند المجموع برمته ، نحو « متفاعِلنْ » تصبـح « مُتَفَاعِلْ » وتنقل إلى « فَعِلْنِ » . وهو خاص بالكامل .
- ٦ - الصلثم : حذف الوند المفروق من آخر التفعيلة . مثل « مفعولاتْ » تصبـح « مفعو » وتنقل إلى « فَعْلُنْ » . ولا يدخل إلا البحر السريع .
- ٧ - الكسف (أو الكشف) : حذف آخر الوند المفروق - ف « مفعولاتْ » تصبـح « مفعولا » وتنقل إلى « مفعولنْ » ويدخل على السريع والمنسرح فقط .
- ٨ - الوقف : تسكين آخر الوند المفروق . مثل « مفعولاتْ » تصبـح « مفعولاتْ » . ويدخل على السريع ومنهوك المنسرح .
- ٩ - البتر : وهو علة مزدوجة ، بخلاف الثماني السابقة فهي مفردة (١) ويتركب البتر من الحذف والقطع . ف « فاعلاتنْ » تصبـح « فاعِلْ » وتنقل إلى « فَعِلْنِ » . والبتر يدخل على « فعولنْ » في المتقارب فتصبح « فَعْ » ، وعلى « فاعلاتنْ » في المديد .

(١) أما «القطف» فهو مركب من الحذف والعصب ، لكن الأول علة ، والثاني زحاف ، وأما «البتر» فهو مركب من الحذف والقطع ، وهما علتان .

ب - العلة الجارية مجرى الزحاف :

هذا التغير يجري مجرى الزحاف ، فلا يلزم ، وهو يلحق الأوتاد فقط لذا أطلق عليه اسم « علة جارية مجرى الزحاف » ولم يطلق عليها اسم « زحاف » لأنها لا تقع في ثواني الأسباب . فهي تشبه الزحاف في عدم الثبوت . وتشبه العلة في وقوعها في الوتد .

وأشهر أنواعها :

١ - التشعيث : وهو حذف أحد متحركي الوتد المجموع في « فاعلاتن » و « فاعلن » فقيل : المحلوف هو العين ، أي أول الوتد المجموع فتصيران « فالاتن = مفعولن » و « فالن = فعلن » .

وقيل : المحلوف اللام ، أي ثاني الوتد ، فتصيران (فاعلاتن = مفعولن) و (فاعن = فعلن) .

وقيل : هو قطع . وقيل : هو خبن ، بحذف الألف الساكنة الثانية ، ثم إضمار ، بتسكين الثاني المتحرك . وقد مرّ بنا في الخفيف والمتدارك .

٢ - الحذف : ونعني به الذي مرّ في عروض المتقارب ، حيث ترد « محذوفة » أحيانا فتأتي « فعو = فعل » بدلا من « فعولن » (١) .

٣ - الحزم : حذف أول الوتد المجموع ، كحذف الفاء من « فعولن » فتصير « عولن » وتنقل إلى « فعلن » . وقد ذكرناه في المتقارب والطويل ..

والباقية نادرة وهي : الثَّرم ، والحَزْم ، والشَّتْر ، والخَرْب ، والعَضْب ، والقَصْم ، والجَمَم ، والعَقَص (٢) .

(١) ويلاحظ أن « الحذف » هنا لم يقع في الوتد ، فخالف العلة الجارية مجرى الزحاف في أنها تلحق الوتد .

(٢) فالثَّرم : مركب من الحرْم والقَبْض : « فعولن : عول » بضم اللام .

والحَزْم : زيادة حرف أو أكثر في أول صدر البيت ، أو أول عجزه في بعض البحور .
والشَّتْر : مثل الثَّرم ، لكنه يلحق « مفاعيلن » خاصة فتصبح « فاعلن » حيث يجتمع الحرْم والقَبْض معاً ، وهو منحصر في المضارع .

والخَرْب : اجتماع الحرْم والكف : « مفاعيلن : فاعيل » مفعول بضم اللام فيهما وذلك في

المضارع ... ←

ملاحظات :

١ — من الزحاف ما يجري مجرى العلة في لزومه ، كما في قبض عروض الطويل وضربه .
وكما في خبن عروض البسيط وضربه ، وغيرهما مما مرّ بنا من الزحافات التي
تدخل الأعاريض والأضرب ، وتتنوع بها أعاريض البحر وأضربه . وكل ذلك
يسمى « زحافاً جرى مجرى العلة » .

٢ — إذا دخل الجزء زحافاً أو علة ، وبقي على وزن مألوف لهم لم يُنقل إلى غيره ،
كما إذا قبض « مفاعيلن » فانه يصير « مفاعيلن » وهو وزن مألوف . وأما إذا
دخل الخذف « مفاعيلن » فيصير « مفاعي » وهو ليس على زنة كلمة من كلماتهم
وغير مألوف أيضاً ، لذلك يُنقل إلى « فعولن » .

وهذا النقل مستحسن لا واجب في الصناعة العروضية .

٣ — إن مصطلحات الزحاف والعلة لها معان لغوية أخذت عنها لنوع مناسبة . شأن
غيرها من مصطلحات العروض وسائر العلوم . فالخبن : مأخوذ من « خبنت الثوب »
إذا عطفته فقصر . والإضمام : من قولك « أضممت كذا » في نفسي . أي أخفيته .
والقبض : ضد البسط ، لأن قباض الصوت في التفعيلة التي يدخلها . والشكل :
منصدر « شكلت الدابة » إذا قيّدتها الخ الخ .



والنصب : مثل الحرم لكنه يلحق « مفاعلتن » خاصة فتصبح « فاعلتن » يفتح اللام .
والنقص : مركب من الحرم والنصب : « مفاعلتن : فاعلتن = مفعولن » يسكون لام فاعلتن .
والجتم : مركب من الحرم والمقل : « مفاعلتن : فاعتن = فاعلن » .
والنقص : مركب من الحرم والنقص : « مفاعلتن : فاعلت = مفعول » ، يسكون لام الثانية وضم
تائها ، وضم لام الثالثة .

فوائد عروضية

١ - رأينا أن بعض الأبحر تستعمل مجزوءة وجوباً ، وهي خمسة : « المديد ، والمزج ، المضارع ، والمقتضب ، والمجتث » . وبعضها ليس له مجزوء وهي ثلاثة : « الطويل ، والسريع ، والمنسرح » .

وما عدا ذلك يستعمل تاماً ومجزوءاً ، على الجواز . وهي ثمانية : « البسيط ، والوافر ، والكامل ، والرجز ، والرمل ، والخفيف ، والمتقارب ، والمتدارك » .

٢ - يستعمل « الرجز ، والسريع » وحدهما مشطورين جوازاً ، ويمتنع « الشطر » فيما عداهما . ولا يجوز للشاعر أن يجمع بين مشطور وغيره ، بل إن التزم « الشطر » لزمه إلى آخر القصيدة . وذهب أناس إلى عدم عدّ المشطور شعراً .

٣ - يدخل « النهك » جوازاً في « الرجز ، والمنسرح » وهو فيهما قليل جداً . ولا يجوز للشاعر أيضاً أن يجمع بين منهوك وغيره . وقد ذهب بعضهم إلى عدم عدّ المنهوك شعراً .

٤ - ينفرد بحر الرجز من بين الأبحر كافة بأنه يستعمل تاماً ، ومجزوءاً ، ومشطوراً ، ومنهوكاً ، ولم يجتمع ذلك في غيره .

٥ - بعض الأبحر تتكون من تفعيلة واحدة تتكرر لتؤلف أجزاء كل بيت ، وهي : الوافر « مفاعلتن » - المزج « مفاعيلن » - الرمل « فاعلاتن » - المتدارك « فاعلن » - الكامل « متفاعلن » - الرجز « مستفعلن » - المتقارب « فعولن » .

أما سائر الأبحر فتتكون من تفعيلتين مختلفتين تتكرران على نظام خاص لتؤلفا أجزاء كل بيت وهي :

الطويل « فعولن مفاعيلن » - المديد « فاعلاتن فاعلن » - الخفيف « فاعلاتن مستفعلن » - المنسرح « مستفعلن مفعولات » - البسيط « مستفعلن فاعلن » - السريع « مستفعلن ، فاعلن » - المجتث « مستفعلن فاعلاتن » - المضارع « مفاعيلن فاعلاتن » - المقتضب « فاعلاتن مفتعلن » .

٦ - صنفت البحور الشعرية إلى ثلاثة أقسام :

أ - الأبحر الممتزجة : وهي « الطويل ، والمديد ، والبسيط » وذلك لمجيء جزء خماسي مع جزء سباعي ، مثل : « فعولن مفاعيلن .. » ، و « فاعلاتن فاعلن .. » ، و « مستفعلن فاعلن .. » .

ب - الأبحر السباعية : وهي مركبة من أجزاء سباعية في أصل وضعها مثل « فاعلاتن » و « مستفعلن » . وهذه الأبحر هي : « الوافر ، والكامل ، والهجج ، والرجز ، والرمل ، والسريع ، والمنسرح ، والخفيف ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجتث » .

ج - الأبحر الخماسية : وهي اثنان : « المتقارب ، والمتدارك » لاشتغالهما على أجزاء خماسية مثل « فعولن » و « فاعلن » .

٧ - علل الزيادة لا تدخل إلا في الأبحر المجزوءة ، لتكون عوضاً مما وقع فيها من نقص .

٨ - من دراستنا للبحور الشعرية وإحصائنا لأوزانها ، عروضاً وضرباً ، نلاحظ أنه يتيسر للشاعر العربي أن ينظم ثمانية وستين قصيدة ، بعدد أضرب البحور ، وكل قصيدة ليست من نوع الأخرى (١) .

ومجموع الأعاريض في جميع الأبحر ست وثلاثون .

وغاية الأعاريض في البحر الواحد أربع : كالرجز ، والسريع . ولا ثالث لهما . وقد تكون واحدة كما في الطويل .

وغاية عدد الأضرب في البحر الواحد تسعة ، كالكمال . ولا ثاني له . وقد يكون واحداً : كالمضارع ، والمقتضب ، والمجتث ، ولا رابع لها .

وكل ما كان ضربه واحداً فعروضه بالضرورة واحدة ، ومجموع الأضرب في جميع البحور ثمانية وستون .

(١) وهنا تختلف القصيدتان نوعاً ، إذ تكونان من بحر واحد لكن تخالف عروض إحداها عروض الأخرى ، أو ضربها ضربها ، أو تخالف عروضها وضربها عروض الأخرى وضربها . وقد تختلف القصيدتان في الجنس وذلك حين يختلف بحرهما .

وإذا شرع الناظم في عروض معينة ، أو ضرب خاص ، فعليه أن يلتزمهما في سائر القصيدة . ولا يجوز الجمع بين عروضين ولا بين ضربين أو أكثر في قصيدة واحدة (١) . وعلى هذا ، فإن الأضرب واقعة تحت حكم الأعارض : فإن أخذ الشاعر عروضاً لبحرٍ ما ، فهو مختار بين أضربها ، شريطة أن يلتزم الضرب الذي اختاره من أضرب تلك العروض .

٩ - في البيت المصروع خاصة ، توافق العروضُ الضربَ ، وتتبعه في الصورة التي هو عليها ؛ وإن كانت فيه « علة » لا تصيب العروضَ عادةً ، أو كانت العروض في الأصل لا تأتي على هذه الصورة نفسها . وهذا حكم عام ينتظم البحور كلها .



(١) ذكرنا في البحر الكامل أن الشاعر قد يجمع بين عروضيه : الصحيحة والخذاء في قصيدة واحدة . ويسمى هذا « إقصاداً » ، وقد يكون في الرمل أيضاً . وهو - على كل حال - من عيوب الشعر التي لا يجوز الجوء إليها .

الضرائر الشعرية

الشاعر أسير الوزن ، لا يجد من الحرية التعبيرية في النظم ما يجده النائر ، وهذا ما يدعو إلى شيء من التغييرات في أعاريض البحور وأضربها وحشوها ، تساهل فيها العروضيون وأطلقوا عليها اسم (الزحافات) ، وقد رأينا أن بعضها مأنوس وبعضها الآخر صالح أو حسن ، أو قبيح ، فهي على درجات متفاوتة في القبول .

وهناك جوازات شعرية من نوع آخر تخضع للوزن أيضاً سموها « ضرائر » (١) ، ولكنها في هذه المرة لا تتعلق بالتفعيلات والوزن الداخلي ، وإنما تتعلق بقواعد اللغة من نحو وصرف ، وضبط الكلمات في الجمل والتراكيب . وهو ما يجعل بحثنا فيها ألصق بعلوم اللغة والبلاغة منه بعلم العروض . على أننا سنذكر عدداً منها متابعين في ذلك بعض من ألفوا في أوزان الشعر وبحوره ، ومكتفين بأشهرها ، لكثرتها (٢) :

١ - صرف مالا ينصرف : ومنه قول أبي البقاء الرندي :

أَعِنْدَكُمْ نَبَأٌ مِنْ أَهْلِ أُنْدَلُسٍ فَقَدْ سَرَى بِحَدِيثِ الْقَوْمِ رُكْبَانُ

وهو كثير جداً . أما منع المنصرف من الصرف فقد اختلفوا في جوازه ، ومن أمثلته قول العباس بن مرداس السلمي :

وَمَا كَانَ حِصْنٌ وَلَا حَابِسٌ يَفُوقَانِ مِرْدَاسَ فِي مَجْمَعِ

٢ - قصر الممدود : ومنه قول كثير عزة :

وَمَا كُنْتُ أَدْرِي قَبْلَ عِزَّةٍ مَا الْبُكَاءُ وَلَا مَوْجَعَاتِ الْقَلْبِ حَتَّى تَوَلَّيْتُ

(١) مفرداً : « ضرورة » وتجمع أيضاً على « ضرورات » .

(٢) ألف في الضرائر عدد من العلماء قديماً وحديثاً . فمن القدماء : أبو عبد الله القزاز القيرواني ، صاحب كتاب « ضرائر الشعر » ، أو : ما يجوز للشاعر في الضرورة . وقد نشر في الاسكندرية سنة ١٩٧٣ م . ومن المعاصرين : محمود شكري الألوسي ، الذي ألف كتاب : « الضرائر وما يسوغ للشاعر دون النائر » وقد طبع في القاهرة سنة ١٣٤١ هـ .

وهو كثير ومستساغ . أما مدّ المقصور فهو قبيح وقليل الورد في الشعر ، كقول الشاعر :

سَيُغْنِيَنِ الَّذِي أَغْنَاكَ عَنِّي فَلَا فَقْرٌ يَدُومُ وَلَا غِنَاءُ

٣ - إبدال همزة القطع وصلًا :

وهو سائغ ومقبول ، نحو :

وَمَنْ يَصْنَعِ الْمَعْرُوفَ مَعَ غَيْرِ أَهْلِهِ يُبْلِقِ الَّذِي لَا قَىٰ مُجِيرُ أَمِّ عَامِرٍ

ولما إبدال همزة الوصل قطعاً فغير سائغ ولا مقبول ، كقوله :

أَلَا لَا أَرَىٰ إِثْنَيْنِ أَحْسَنَ شِمَّةً عَلَىٰ حَدَّثَانِ الدَّهْرِ مِنِّي وَمِنْ «جُمْلٍ»

٤ - تخفيف المشدّد ، في مثل قوله :

فَقَالُوا : الْقِصَاصُ ، وَكَانَ الْقِصَاصُ - حَقًّا وَعَدْلًا عَلَى الْمُسْلِمِينَ

وكثيراً ما يقع التخفيف في قوافي الأبيات ، الضرورة ، كقول امرئ القيس :

لَا ، وَأَبْيَكِ ابْنَةُ الْعَامِرِيِّ - لَا يَدْعِي الْقَوْمُ أَنِّي أَفِرُّ

وأما تثقيب المخفف فغير مستساغ ولا محبوب ، نحو :

أَهَانَ دَمَكَ فَرَّغًا (١) بَعْدَ عِزَّتِهِ يَا عَمْرُو بَغْيُكَ إِصْرَارًا عَلَى الْحَسَدِ

٥ - تخفيف الهمزة : مقبول ، كقول الفرزدق :

وَمَضَتْ لِمُسْلِمَةِ الرِّكَابِ مَوْدَعًا فَارْعَيْ فِرَازَةً ، لَاهِنًا الْمَرْتَعُ

٦ - تسكين المتحرك : ومنه قول الشاعر :

وَقَدْ يُقَالُ عِثَارُ الرَّجُلِ ، إِنْ عَثَرَتْ وَلَا يُقَالُ عِثَارُ الرَّجُلِ ، إِنْ عَثَرَا

(١) يقال : ذهب دمه فرغاً - بفتح الفاء أو كسرهما ، مع سكون الراء - أي باطلاً هدرًا .

٧- تنوين المنادى المبني ، رفعاً أو نصباً :

— سلام الله «يا مطر» عليها وليس عليك يا مطر السلام
— ضربت صدرها إلي وقالت : «يا عديساً» لقد وقتك الأواقي

٨- إشباع الحركة حتى يتولد منها حرف مد : كقول الراجز :

أقول ، إذ خرت على الكلكال : يا ناقي ، ما جئت من مجال

٩- حذف الفاء من جواب الشرط الواجب اقترانه بها : كقول عبد الرحمن ابن حسان بن ثابت :

مَنْ يَفْعَلِ الْحَسَنَاتِ اللَّهُ يَشْكُرُهَا وَالشَّرُّ بِالشَّرِّ عِنْدَ اللَّهِ مَثَلَانِ

١٠- حذف جزء كلمة :

ولقد كففت عينان عيني جاهداً حتى إذا أعيتُ أطلقتُ العينا (ن)

وقد يكون المحذوف كلمة أو جملة أو أكثر . ويسمى هذا الحذف في علم البديع (الاكتفاء).

١١- فك الإدغام :

الحمْدُ لله العَليّ الأَجَلُّ الواحدِ القَرْدِ القديمِ الأوَّلِ

١٢- تكبير المؤنث وتأنيث المذكر :

— متى تأتينا تلئم بنا في ديارنا نحمدُ حطباً جزلاً وناراً تاججاً

— يا أيُّها الراكبُ المزجي مطبته سائلُ بني أسدٍ ما هذه الصَّوتُ

١٣- الإضمار قبل الذكر :

لما رأى طالبوه مُصعباً ذُعروا وكاد، لو ساعدَ المقدورُ، يتصرُّ

١٤- الإتيان بالضمير متصلاً بعد (إلا) :

وما علينا إذا ما كنتِ جارتنا ألا يجاورنا ، إلا لك ديارُ

١٥ - الفصل بين المتضايين :

كما خُطَّ الكتابُ بكفٍّ ، يوماً ،
يهوديٌّ يُحاول أو يُزِيلُ
الخ

ملاحظة :

أكثر هذه الجوازات والضرائر لا يجوز للمولدين ارتكابها في أشعارهم لأنها تدل على ضعف الشاعر وقصر بابه ، وقد وردت في أشعار المتقدمين على سبيل الشذوذ .
وقد يقبل بعضها كصرف ما لا ينصرف ، وقصر الممدود ، وإبدال همزة القطع وصلاً ، الخ .

ومن المفيد أن نذكر هنا ما قاله ابن جنِّي في باب : « هل يجوز لنا في الشعر من الضرورة ما جاز للعرب ، أو لا ؟ » :

« سألتُ أبا علي - رحمه الله - عن هذا ، فقال : كما جاز أن نقيس مشورنا على مشورهم ، فكذلك يجوز لنا أن نقيس شعرنا على شعرهم : فما أجازته الضرورة لهم أجازته لنا ، وما حظرتهم عليهم حظرتهم علينا .

وإذا كان كذلك ؛ فما كان من أحسن ضروراتهم فليكن من أحسن ضروراتنا ، وما كان من أقبحها عندهم فليكن من أقبحها عندنا . وما بين ذلك بين ذلك » (١) .



(١) الخصائص ، لابن جني ١ / ٢٢٣ - ٢٢٤ .

علم لغتو فني

عام القوافي

هو علم يتناول أحوال القافية ، جملةً وتفصيلاً . وهو وإن اتّصل بعلم العروض ، وكان منه كالجُزء ، لكنه أدقّ منه وألطف ، لاحتياج الناظر فيه إلى مهارةٍ في علم التصريف ، والاشتقاق ، واللغة ، والإعراب ، كما يقول ابن جني .

وكلامنا هنا يتناول : تعريف القافية ، وأحرفها ، وحركاتها ، وحدودها ، وأنواعها ، وعيوبها .

القافية

١ - تعريفها :

- لغةً : وراء العنق ومؤخره (كالقفا) .

- اصطلاحاً : اختُلف في ذلك (١) ، ومذهب الخليل هو الذي عوّل عليه المحققون إلى يومنا هذا . والقافية عنده : (من آخر حرفٍ ساكنٍ في البيت إلى أولِ ساكنٍ يليه من قبله ، مع الحرف الذي قبل الساكن) .

٢ - أمثلتها :

ومثالها كلمة (تُغْدِق) في بيت شوقي مخاطباً النيل :

من أيّ عهدٍ في القرى تندفق ؟ وبأيّ كفٍّ في المدان تُغْدِقُ ؟

- وقد يكون بعض كلمة ، كقول امرئ القيس :

يزلُّ الغلام الحيفُ عن صّهواته ويلوي بأثوابٍ العنيفِ المثقلِ

(١) انظر تفصيل ذلك في المدة ١ / ١٥١ - ١٥٤ وكتاب القوافي ٥٥ .

فالقافية (ثَقُلَ) .

وقد تكون كلمة وبعض كلمة نحو :

لا تَعْجِي يَا سَلَمُ مِنْ رَجُلٍ ضَحِكَ الْمَشِيبُ بِرَأْسِهِ فَبَكَى
فالقافية (هِي فَبَكَى) .

وقد تكون كلمتين ، كقول ابن الوردي :

لا تَقُلْ أَصْلِي وَفَصْلِي أَبَدًا إِنَّمَا أَصْلُ الْفَتَى مَا قَدْ حَصَلَ
فالقافية (قد حصل) وهما كلمتان .

٣ - سبب تسميتها :

اختلف في ذلك أيضاً ، فقليل : لأنها تقفو أثر كل بيت . وقال قوم : لأنها تقفو
أخواتها . وقال آخر : هي قافية بمعنى (مقفوة) فكان الشاعر يقفوها ، أي يتبعها .

والرأي الأول هو الوجه .



حروف القافية

الأحرف التي تشتمل القافية على بعضها ، أو أكثرها ، ستة وهي :
(الروي ، والوصل ، والخروج ، والردف ، والتأسيس ، والدخيل) وهي كلها
— خلا الدخيل — إذا دخلت أول القصيدة وجب على الشاعر التزامها في سائر أبياتها .

وقد جمعها الخليل في قوله :

تَجَرى القوافي في حروفٍ ستةٍ كالشمس تجري في علوِّ بُروجها :
تأسيسها ، ودخيلها ، مع رَدْفها ورويها مع وصلها وخروجها
واليك شرحها :

١ — الروي^(١) :

وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه ، فيقال : قصيدة همزية ، إذا
كان رويها الهمزة كهمزية البوصيري ، كما يقال سينية البحري ، ولائمة العرب .
ويجمع الروي على (رويّات) . ومثاله اللام من (النُقْل) في قوله :
دارِ جارَ السَّوءِ إن جارَ ، وإن لم تجدْ بُدّاً فما أحلى النُقْلُ
وجميع الحروف الهجائية تصلح أن تكون رويّاً ، ما عدا الأحرف الآتية (٢) :

١ — حروف العلة : الثلاثة الساكنة (حروف المد) إذا كانت زائدة ، أو مولدة
من الإشباع ، فتكون حينئذ للإطلاق ، وما قبلها هو الروي ، كالواو الناشئة عن الإشباع
في (الحيامو) من قول الشاعر :

(١) مأخوذ من الروية ، وهي الفكرة ، لأن الشاعر يتفكر فيه . وقيل : من الرواء ، بكسر الراء ، وهو
حبيل يشد به الرحل على ظهر البعير ، فكأن الشاعر شد حروف قصيدته بحبل .
(٢) وعلى الشاعر أن يلتزم الحرف الذي قبلها على أنه الروي .

مَتَى كَانَ الْخِيَامُ بِنْدِي طَلُوحٌ سَقَيْتِ الْغَيْثَ أَتَيْهَا الْخِيَامُ

والإباء في (أوصالي) من قول امرئ القيس :

فَقُلْتُ : يَمِينُ اللَّهِ أَبْرَحُ قَاعِدًا وَلَوْ قَطَعُوا رَأْسِي لَدَيْكَ وَأَوْصَالِي

والألف من (طلباً) في قول حافظ :

رُبَّ سَاعٍ مُبْصِرٍ فِي سَعْيِهِ أخطأ التوفيقَ فيما طلباً

ومن ذلك ألف التانيث المقصورة وألف التثنية (سلمى - قتلا) . أما الألف المنقلبة عن واو أو ياء فقد تكون رويًا ، كقول جرير :

قَالَتْ أُمَامَةُ : مَا لَجْهَلِكُ ؟ مَا لَهُ ؟ كَيْفَ الصَّبَابَةُ بَعْدَ مَا ذَهَبَ الصَّبَا
وَرَأَتْ أُمَامَةُ فِي الْعِظَامِ نَحْيًا بَعْدَ اسْتِقَامَتِهَا ، وَقَصْرًا فِي الْخُطَا

٢ - النون التي ليست من بنية الكلمة : كنوني التوكيد ، ونون جمع النسوة ، ونون التنوين (زيذاً ، يعلمن ، . . .) .

٣ - هاء التانيث الساكنة ، وهاء الوقف (١) (السكت) ، مثل (وردة) (و جمعهته) .

٤ - هاء الضمير المتصل إذا كان ما قبلها متحركاً : (حَصْرِهِ ، جُحْرِهِ) ، (وَضَعَهُ ، نَفَعَهُ) .

٥ - واو الضمير وياؤه : بعد حركة تجانسهما ، مثل : (اقْتُلُوا ، اقْتُلِي (٢)) .

وهذه الأحرف جميعاً لم تصلح لأن تكون رويًا لأن أكثرها ليست أصولاً ، بل هي زائدة على بنية الكلمة . وبعضها - وإن كان أصلاً - ليس قوياً في نفسه ، فأشبهت الحركات في امتناع وقوعها رويًا . فيُلْتَرَم حرف قبلها يكون رويًا .

(١) يستثنى من ذلك هاء التانيث الساكنة للوقف بعد الألف « الحياه » ، القناه » .

(٢) وهما تصاحبان الروي بعد الفتحة نحو : اسمي ، واسموا . « بفتح العين فيهما وسكون حرف العلة » .

وهناك أحرف تصلح لأن تكون رويًا وأن تكون وصلًا ، جوازاً ، وهي :

- ١ - واو الضمير وياؤه بعد الفتحة مثل : (اخشَي ، اخشَوْا) .
 - ٢ - الهاء الأصلية دون مراعاة ما قبلها : (التَّيه ، يُشبه) .
 - ٣ - هاء الضمير المحركة بعد حرف ساكن ، لكن وقوعها رويًا نادر (١) : (فتَاهُ ، عليه ، شفتيه ، يديته) .
 - ٤ - حروف العلة المتحركة : (ظي ، أمانيا ، عضر) .
 - ٥ - الألف الأصلية المنقلبة عن واو أو ياء (الصبا ، الخطا ، التقى) .
 - ٦ - الياء الأصلية الساكنة المكسور ما قبلها ، كياء المنقوص في مثل : (القاضي) والياء في : (يرمي) . لكن وقوعها رويًا نادر .
 - ٧ - تاء التأنيث ، متحركة أو ساكنة ، مثل : (فتاة ، قامت) .
 - ٨ - كاف الخطاب . والأحسن أن يلتزم حرف قبلها مثل : (كتابك ، شربك) .
 - ٩ - ياء النسب المخففة . أما المشددة فهي الروي (٢) .
 - ١٠ - الواو الأصلية الساكنة المضموم ما قبلها : (يدعو ، يغزو) .
 - ١١ - الميم إذا وقع قبلها الهاء أو الكاف ، مثل : (لديهم ، عندكم) .
- واعلم أنه لا يدخل بعد الروي إلا حرف الوصل أولاً : (كالألف الزائدة ، وهاء الضمير الساكنة : « سائله » ، وهاء التأنيث : « داهية » ، وهاء السكت : « ماهية » ؟) ، و (هاء) الخروج ثانياً ، وهما لا يحسبان رويًا .

٢ - الوصل (٢) :

هو حرف مدّ أو هاء يتلوان الروي المتحرك المطلق خاصة . ويجمع على (وصول) .

(١) وخلاصة القول في الهاء : أن الأصلية يجوز اعتمادها رويًا ، ولا يجوز إذا كانت السكت ، أما هاء الضمير وهاء التأنيث فلا تكونان رويين إلا بعد سكون .

(٢) كقوله : قد لفها الليلُ بعصبيٍّ أروعُ خراجٍ من البويِّ

(٣) سمي بذلك لوصله بالروي .

ومثال حرف اللين : الياء المفتوح ما قبلها في كلمة (غَيْن) من قول الشاعر :

كأني بين خافيتي عَقَابٍ تريد حمامة في يوم غَيْنِ

ويموز الجمع بين الواو والياء في ردف المدّ (لا في ردف اللين) كقول المتنبي :

كلما رحبتُ بنا الروضُ قلنا حلبُ قصْدُنا وأنتِ السَّيْلُ

والمسمون بالأمير كثيرٌ والأميرُ الذي بها المأمولُ

هذا ، وإن التزام الردف واجب في أضرب بعض البحور ، كالضرب الثالث «المحذوف» من الطويل (فعولن) و«المقطوع» من الرجز (مفعولن) ومن الكامل (فَعِلَاتن) . وغالباً أو مستحسن في أضرب أخرى كالضرب الثاني من البسيط (فَعْلَن) بسكون العين .

٥ - التأسيس (١) :

وهو ألف (٢) بينها وبين الروي حرف واحد متحرك ، ويجمع على (تأسيسات) ، كالألف في (جاهل) من قول المعري :

ولما رأيتُ الجهلَ في الناسِ فاشياً تجاهلتُ حتى ظُنَّ أنني جاهلٌ

ويشترط أن يكون التأسيس في كلمة الروي نفسها كالشاهد السابق . لكن إذا كان الروي ضميراً أو بعض ضميرٍ جاز عندئذ أن تكون ألف التأسيس في غير كلمة الروي كقول الشاعر :

وأنت أخي مالم تكن لي حاجةً فإن عرَضْتُ أيقنتُ أن لا أنا ليا

فالروي هنا الياء ، وهي ضمير ، والألف في كلمة (أنا) تأسيس . وقول الآخر :

فإن شِئتما أَلِقِئتما أو نَجِئتما وإن شِئتما مِثْلاً بمِثْلٍ كما هما

فالروي هو الميم في (هما) وهي بعض ضمير ، بناء على أن الضمير هو مجموع (هما) ، والألف في (كما) تأسيس .

(١) مأخوذ من أس الحائط وأساسه ، فكان ألف التأسيس أس القافية لتقدمها والناية بها والمحافظة عليها .

(٢) لذا يقال أحياناً : ألف التأسيس .

فحرف المد : كالآلف في (الجواب) والواو الناشئة عن إشباع ضمة العين في (تنفع = تنفعو) والياء في (ليتلي) أو الناشئة عن إشباع الكسرة في (العطل = العطللي) .
والهاء قد تكون ساكنة : (نحاربهُ) ، أو متحركة : (فرجامُها) و (يحسنونهُ) و (نعلِهِ) .

ومن هذا القبيل هاء التأنيث (داهية) وهاء السكت (هية) .

هذا ، وقد يكون الوصل ضميراً غير الهاء ، كالكاف ، وذلك إذا لاحظنا التزام الشاعر حرفاً قبلها ، كقول ابن زيدون :

ودَّعَ الصَّبرَ مُحِبُّ ودَّعَكَ ذائعٌ مِن سرِّهِ ما استودَعَكَ
ياأخا البدرِ سناءً وسَنا رَحِمَ اللهَ زماناً أطلعَكَ

٣ - الخروج :

وهو حرف مدّ يلي هاء الوصل ، ناشئ عن إشباع حركتها كالآلف بعد الهاء في : (فرجامُها) والواو بعد الهاء في : (يحسنونه = يحسنونهُ) والياء في : (نعلِهِ = نعلهي) .

٤ - الرفع :

وهو حرف مدّ (ألف ، واو ، ياء) أو لين^(١) قبل الروي . ويجمع على (أردادف) .

فمثال حرف المد (الألف) قول المتنبي :

لاخيلَ عندك تُهديها ولا مالٌ فليُسعدِ النطقُ إن لم يُسعدِ الحالُ

ومثال الياء قول علقمة :

طحا بك قلبٌ في الحسان طروبُ بُعيدَ الشبابِ عصرَ حسانٍ مشيبُ

والواو في قول جرير :

ياميَّ ويحكِ أنجزِ الموعدا وارعيَّ بذاك أمانةً وعهودا

(١) حرف اللين : هو حرف العلة الواقع بعد حركة لا تتجاسه ، كالواو في « لون » والياء في « نعيم » وحرف المد : هو الواقع بعد حركة تتجاسه كالياء في « سبيل » والواو في « طبول » والألف في « نصال » .

٦ - الدخيل (١) :

هو الحرف المتحرك الذي يقع بين التأسيس والروي ، كالهاء في (جاهل) من بيت المعري السابق ، واللام في (سالم) والكاف في (الكواكب) .
ولا يشترط أن يلتزمه الشاعر في القصيدة الواحدة ، وهو وحده ينفرد بذلك بين أحرف القافية .



ملاحظة :

لا يجتمع الردف والدخيل في قافية واحدة ، لأن الأول ساكن والثاني متحرك . كما لا يجتمع الردف والتأسيس في قافية واحدة ، لكونهما ساكنين ، والساكنان لا يجتمعان .

ولا يكون بعد الروي - إذا وُجد - إلا حرف الوصل ، أو هاء الخروج ، وهما لا يحسبان رويتين .



(١) قال صاحب اللسان : « سمي بذلك لأنه كأنه دخيل في القافية ، ألا تراه يجيء مختلفاً بعد الحرف الذي لا يجوز اختلافه ، أعني ألف التأسيس ؟ » .

حركات القافية

إذا كان روي الشعر متحركاً سميت القافية (مطلقة) ، وإذا كان الروي ساكناً سميت (مقيدة) . مثال الأولى :

وقد أغتدي والطيرُ في وكُناتها
بمنجردٍ قَيْدٍ الأوابدِ هيكَلِ
ومثال الثانية :

خَفَّفِي ياعَبْدُ عَنِّي واعْلَمِي أَنِّي ، ياعَبْدُ ، مِن لَحْمٍ وَدَمٍ
ويراد بحركات القافية : تلك التي إذا أتى بها الشاعر في أول القصيدة وجب عليه التزامها في سائرهما (١) .

وهذه الحركات مرتبطة بحروف القافية التي عرفناها قبلُ ، لأنها مدار البحث في القافية ، ولها أسماء خاصة بها ، وعددها ست حركات جمعها الحلي في قوله :
إِنَّ الْقَوافي عِنْدَنَا حَرَكَاتُهَا سِتٌّ عَلَى نَسَقٍ بِهِنَّ يَلَاذُ
رَسٌّ ، وإشباع ، وَحَذْوٌ ، ثُمَّ تَوٌ جِهٌ ، وَجَرىٌ بعده ، وَتَفَاذٌ
وهي موزعة بين القافية المطلقة والقافية المقيدة ، وإليك شرحها :

١ - المتجَرى (٢) :

وهو حركة الروي المطلق (أي المتحرك) سواء أكان ضمةً أم فتحةً أم كسرةً ؛ كضمة النون في كلمة (أزمان) من قول شوقي :
قَمِ نَاجٍ جَلِيقٌ وَانْشُدْ رَسْمَ مَنْ بَانُوا مَشَتْ عَلَى الرَّسْمِ أَحْدَاثٌ وَأَزْمَانُ

(١) يستثنى من ذلك على الأصح حركة ما قبل واو الرفع وياؤه ، كما مر ، وحركة الحرف الذي قبل الروي المقيد « التوجيه » كما سيأتي .

(٢) يفتح الميم وضمها من « جرى » أو « أجرى » . وهذه الحركة سميت بذلك لأن الروي الذي شكل بها يجري به الصوت ولا ينحس .

٢ - النفاذ (١) :

وهو حركة هاء الوصل الواقعة بعد الروي (٢) ، سواء أكانت هذه الحركة فتحة أم ضمة أم كسرة . ومثاله كسرة الهاء من (يَسْبِيهِ) في قول المتنبي :
لو فكّر العاشقُ في مُنتَهَى حُسْنِ الذي يَسْبِيهِ لم يَسْبِيهِ
فالباء روي ، وكسرتها مجرى ، والهاء وصل ، وكسرتها نفاذ .

وكذا فتحة الهاء في (راعِيها) من قول حافظ :
وراع صاحبَ كسرى أن رأى عُمرأ بينَ الرعيّةِ عَطْلًا وهو راعِيها

٣ - الخلو (٣) :

هو حركة الحرف الذي يسبق الرفع بنوعيه، مباشرة ؛ كفتحة اللام من (السلام) في قول الأحموس :
سلامُ الله يامطرُ عليها وليس عليك يامطرُ السلامُ

٤ - الإشباع (٤) :

هو حركة الدخيل (الذي هو بين التأسيس والروي) . ككسرة الهمزة من (الأوائل) في قول أبي العلاء :
ولإني وإن كنتُ الأخيرَ زمانُــــهُ لآتٍ بما لم تَسْتَطِعْهُ الأوائلُ

(١) بالذال ، سمي بذلك لأن المتكلم ينقل بحركة هاء الوصل إلى الخروج ، وهو الألف أو الياء أو الواو التي بعدها هاء الوصل . وذكر بعضهم أنه بالذال المهملة « النفاذ » ومعناه الانتهاء والانقضاء ، لأن هذه الحركة وقع بها تمام الحركات وانقضاؤها .

(٢) فهو إذن خاص بالوصل إذا كان هاء فحسب ، دون حرف المد .

(٣) سميت الحركة بذلك لأن الشاعر يحلوها ، أي يتبعها ، في القوافي لتتفق الأرواف لزوماً أو رجحاناً .

(٤) سميت بذلك لإشباعها الدخيل . وتقويته على أخويه - في الوقوع قبل الروي - وهما التأسيس والرفع ، بسكونهما ، والمتحرك أقوى من الساكن .

٥ - الرَّسّ (١) :

هو حركة ما قبل ألف التأسيس . فلا تكون إلا فتحة ، كفتحة الواو من (القوادم)
في قول بشار :

ولا تجعلِ الشورى عليك غصاضةً فَرِيشُ الخوافي قوّةً للقوادم

٦ - التوجيه (٢) :

هو حركة ما قبل الروي المقيد (أي الساكن) : كفتحة الباء من كلمة (عَرَبَدَ)
في قول إيليا أبي ماضي :

نسيّ الطينُ ساعةً أنه طينٌ - حفرُ فصالٍ تيهاً وعربدٌ

ويجوز الجمع في (التوجيه) بين الحركات الثلاث في قصيدة واحدة مثل (قعدٌ)
و (يَعدٌ) و (صَعدٌ) . قال بشار وجمع بين الفتح والضم :

ختمَ الحبُّ لها في عُنقي موضعَ الخاتمِ من أهلِ الدِّمَمِ
فاهجرِ الشوقَ إلى رؤيتها أيها المهجورُ إلا في الحُلُمِ

فاليم الأولى من (الدِّمَمِ) مفتوحة ، واللام من (الحُلُمِ) مضمومة ، وكلتا الحركتين
توجيه .



-
- (١) يقال : رست الشيء أي ابتدأته على خفاء ، وسميت الحركة بذلك لأن حركة ما قبل التأسيس أول لوازم
القافية وفيها خفاء لأنها بعض حرف خفي وهو الألف .
- (٢) سميت بذلك لأن الحركة قبل الساكن كالحركة عليه ، فكان الروي موجه بها ، أي مصيرٌ ذا وجهين :
سكون ، وتحرك .

حدود القافية

أو : (تقسيمها باعتبار الحركات بين الساكنين)

في تعريفنا للقافية ، ذكرنا أن الخليل جعلها محصورة بين آخر ساكنين في البيت ، مع الحرف الذي قبل الساكن الأول . وعلى هذا تنقسم القافية — باعتبار الحركات التي بين الساكنين الأخيرين — خمسة أقسام ، وهي :

(المترادف ، والمتواتر ، والمتدارك ، والمتراكب ، والمتكاوس) .

وقد جمع الحلبي حدود القوافي في قوله :

حُصِرَ القوافي في حدودٍ خمسةٍ فاحفظ على الترتيب ما أنا واصفُ
متكاوسٌ ، متراكبٌ ، متداركٌ متواترٌ ، من بعده المترادفُ
وقد آثرنا ترتيبها على عكس ما ذكره ، بغية التسهيل . وإليك شرحها :

١ — المترادف (١) :

أن يجتمع ساكنا القافية بلا فاصل بينهما . وهذا خاص بالقوافي المقيدة ، ويلزمها الردف حيثئذ ، كقول الشاعر :

هـلـه دارهـمُ أَقْفَرَتْ أم زَبُورٌ مَحْتَمَها الدُّهُورُ
فالقافية (هُورٌ) وكل من الواو والراء فيها ساكن ولا فاصل بينهما .

٢ — المتواتر (٢) :

أن يقع بين ساكني القافية حرف واحد متحرك ، كقول الخنساء :

يذكّرني طُلُوعُ الشمسِ صَخْرًا وأذكّره لِكُلِّ غروبِ شمسٍ

(١) لأنه ردف أحد الساكنين فيها الآخر .

(٢) لأن الساكن الثاني جاء به الأول بترخٍ بينهما بسبب توسط الحرف المتحرك فأشبه تواتر الابل ، أي بجيء شيء منها ثم شيء آخر ، مع انقطاع بينهما .

فالقافية (شمسى) . والميم ، والياء الناشئة عن إشباع كسرة السين ، ساكنان ،
وبينهما متحرك واحد وهو السين .

٣ - المتدارك (١) :

كل قافية وقع متحركان متواليان بين ساكنيهما . كقول امرئ القيس :
تسلّت عَمَائَاتُ الرِّجَالِ عَنِ الصُّبَا وليس فَوَادِي عَنِ هَوَاكِ بِمَنْسَلِي
فالقافية (منسلي) وساكنها : النون والياء ، وبينهما متحركان هما : السين
واللام .

٤ - المتراكيب (٢) :

اجتماع ثلاث حركات بين ساكني القافية ، كقول الشاعر :
إِذَا تَضَايَقَ أَمْرٌ فَانْتَظِرْ فَرَجاً فَأَضِيقُ الْأَمْرَ أَدْنَاهُ مِنْ الْفَرَجِ
فالقافية (نَلْ فَرَجِي) وساكنها اللام والياء ، وبينهما ثلاثة أحرف متحركة :
الفاء والراء والجيم .

٥ - المتكاوس (٣) :

توالي أربع حركات بين ساكني القافية ، وهذا نادر جداً ، كقول الشاعر :
زَلْتُ بِهِ إِلَى الْحُضِيضِ قَدَمُهُ
فالسّاكنان هما الياء من (الحضيض) والهاء من (قَدَمُهُ) وبينهما أربعة أحرف
متحركة : الضاد والقاف والdal والميم .



-
- (١) بكسر الراء لأن بعض الحركات أدرك بعضها ، ولم يبق عنه اعتراض ساكن بينهما .
 - (٢) بكسر الكاف ، لأن حركاتها ، بتواليها ، كأن بعضها يركب بعضها .
 - (٣) يقال : تكاوس البيت إذا مال بعضه على بعض ، وسميت القافية بذلك لتمايل الحركات فيها وانضمام بعضها إلى بعض .

أنواع القافية

(أو : صُورَها)

عرفنا أن القوافي قسمان :

١ — مطلقة : وهي ما كان رويها متحركاً ، والوصل لازم لها ، مدّاً أو هاءً .

٢ — مقيدة : وهي ما كان رويها ساكناً ، وتكون خالية من الوصل .

وأنواع القافية تسعة : ستة مطلقة (١) ، وثلاثة مقيدة (٢) .

٢ — القوافي المطلقة : ستة أنواع :

١ — مجردة من الرفع والتأسيس (٣) موصولة بلين (٤) ، كقول الشاعر :

أبا منذرٍ كانت غُرُوراً صحيفتي ولم أُعْطِكم بالطَّوْعِ مالي ولا عِرضي
فالقافية (عرضي) وصلت باللين وهو الياء . إلا أنها مجردة من حرفي الرفع والتأسيس .

٢ — مجردة موصولة بهاء . كقول النابغة :

المَرْءُ يَأْمُلُ أَنْ يَعِيشَ — وَطُولُ عَيْشٍ قَدْ يَضُرُّهُ

(١) لأن القافية المطلقة : موصولة إما بحرف لين وإما بهاء . وكل منهما قد تكون مردوفة أو مؤسسة أو مجردة من الرفع والتأسيس . فهذه ست صور حاصلة من ضرب ثلاثة في اثنين .

(٢) لأن المقيدة خالية من الوصل بنوعيه ، فهي إذن : إما مردوفة ، وإما مؤسسة ، وإما مجردة . فهذه صور ثلاث .

(٣) وقد يكتفى بكلمة : « مجردة » فحسب .

(٤) واللين هو المسمى بالوصل .

فالقافية : (ضَرَّةٌ) ، والروي : (الراء) ، والهاء : وصل ، ولا ردف فيها ولا تأسيس فهي مجردة .

٣ - مردوفة موصولة باللين : كقول التهامي :

حُكْمُ المنيّةِ في البريّةِ جارٍ ماهذه الدنيا بِسَدَارٍ قَرَارٍ
فالقافية (راري) . والألف فيها ردف ، فهي إذن مردوفة . والياء بعد الروي وصل ، فهي موصولة بلين .

٤ - مردوفة موصولة بهاء : كقوله :

عَفَتِ الدِّيارُ محلُّها فَمَقامُها بِمَنْىً تَأْبَدَ غَوْلُها فِرْجامُها
فالقافية (جامها) ، والروي الميم ، والألف قبلها ردف ، والهاء وصل ، والألف بعد الهاء خروج .

٥ - مؤسسة موصولة باللين : كقول النابغة :

كِلِينِي لَهْمٌ بِأَمِيمَةٍ ناصِبٍ وَلَيْلٍ أَقاسِيهِ بَطِيءِ الكواكِبِ
فألف (الكواكب) تأسيس ، والياء الناشئة عن إشباع كسرة الروي : وصل .
فالقافية (واكي) مؤسسة موصولة بلين .

٦ - مؤسسة موصولة بهاء : كقول عدي بن زيد :

في لَيْلَةٍ لا نَرى بها أَحداً يَحكي علينا إلا كواكبُها

ب - القوافي المقيدة : ثلاثة أنواع :

١ - مجردة : كقول المثنقب العبدي :

لا تَقولَنَّ ، إذا ما لم تُسَرِدْ أنْ تُتمَّ الوعدَ في شيءٍ : نعم

٢- مزخرفة (١) : كقول الشاعر :

لَا يَغُرَّنْ أَمْرًا عِشُّهُ كُلُّ عِشٍّ صَائِرٌ لِلزَّوَالِ

٣- مؤسسة : كقول الخطيب :

أَجْرَزْتَنِي وَزَعَمْتَ أَنَّكَ - لَا يَسْنُ فِي الصَّيْفِ تَامِرٌ ؟



(١) بالألف ، أو الواو ، أو الياء .

عيوب القافية

يقصد بها نواحي الضعف التي يجب أن يتجنبها الشاعر لأنها تسيء إلى الشعر ،
وموضعها القافية . وهي ثلاثة أنواع تضم سبعة من العيوب :

أولها : يختص به الروي نفسه أو حركته « المجرى » .

وثانيها : يختص به ما قبل الروي من الحروف والحركات ، ويقال لهذا النوع
(السناد) .

وثالثها : يتعلق بكلمة الروي (أو كلمة القافية) .

ولإليك تفصيلها :

أ - عيوب الروي

هي أربعة ، اثنان يقعان في الروي نفسه وهما : (الإكفاء) و (الإجازة) ،
واثنان يقعان في حركة الروي ، وهما : (الإقواء) و (الإصراف) :

١ - الإكفاء (١) : اختلاف حرف الروي ، بين بيت وآخر في القصيدة ، على أن
يكون كل منهما مجانساً للآخر في المخرج ومتقارباً معه فيه ، كأن
يكون روي أحد البيتين نوناً وروي الآخر لاماً ، وكذلك الخاء
مع الخاء ، والسين مع الصاد .

ومن ذلك قول الشاعر في وصف الخيل (من مشطور السريع) :

بنات وطساو على خدّ الليل

لا يشتكين عملاً ما أنقَيْنَ (٢)

(١) من قولهم : كفأت الإناء إذا قلبه . سمي به لأن الشاعر قلب الروي عن طريقه المألوف .

(٢) وطاه : من وطأه ، بمعنى داس . والحدّ : الطريق . أنقى : سَمِنَ .

٢ - الإجازة (١) : اختلاف الروي بين البيتين بحرفين متباعدين في المخرج ولا يجانس أحدهما الآخر ، كالباء مع اللام ، والدال مع القاف ، واللام مع

الميم . كقول الشاعر :

ألا هل ترى - إن لم تكن أمُّ مالك بملكٍ يدي - أن الكيفاء قليلُ
رأى من خليله جفاءً وغِلظة إذا قام يتتاع القُلوصَ ذميمُ

فالبيت الأول رويّه اللام ، والثاني الميم ، واللام والميم متباعدان في المخرج .

٣ - الإقواء (٢) : هو اختلاف حركة الروي « المجرى » بكسر وضم فحسب ، أي يكون روي أحد البيتين مكسوراً وروي البيت الآخر مضموماً ، وهو غير جائز للمولدين . ومثاله قول النابغة وكان مشهوراً بذلك :

سقطَ النَّصيفُ ولم تُردْ إسقاطه فتناولته واتَّقنتُ باليدِ
بِمَخْضَبٍ رَخِصٍ كأنَّ بَنانَه عَمَّ يكاد من اللطافة يُعَقِّدُ

٤ - الإصراف (٣) : هو اختلاف حركة الروي « المجرى » بفتحٍ وغيره ، أي بفتح وضم ، أو بفتح وكسر . وهو غير جائز للمولدين . ومثاله قوله :

ألم تَرني ردَدْتُ على ابنِ ليلى مَنِيحَتَه فَعَجَلْتُ الأداء؟
وقلتُ لَشابِهٍ لَأُتَنَّا : رماكِ الله من شاةٍ بداء

ب - عيوب ما قبل الروي (السُّنَاد)

يطلق عيب (السُّنَاد) (٤) على ما يقع من اختلاف فيما قبل الروي . ونعرفه

- (١) من قولهم : جاز بالمكان : إذا تعداه . سمي به لتجاوز حرف الروي عن موضعه . وروى ابن قتيبة في مقدمة الشعر والشعراء عن ابن الأعرابي أن الإجازة مأخوذة من إجازة الحبل والوتر أي عدم إحكامهما .
- (٢) من قولهم : أقوى الريم ، إذا تغير وخلا عن مكانه . والروي هنا تغير وخلا عن حركته الأولى .
- (٣) من قولهم : صرفت الشيء ، أي أبعدته عن طريقه ، فسمي اختلاف المجرى به ، لأن الشاعر صرف حرف الروي عن حركة حرف الروي الأول . وقيل : مأخوذ من الصريف وهو صوت البكرة لأنه يختلف لا يجري على وقيرة واحدة . وبعضهم يسميه « الإصراف » من الصرف أي تجاوز الحد .
- (٤) من قولهم : خرج بنو فلان متساندين : إذا جاموا فرقاً لا يقودهم رئيس واحد ، فهم مختلفون غير متفقين ، وذلك لأن قوافي القصيدة المشتتة على السناد لم تتفق الاتفاق المألوف في انتظام القوافي .

بقولنا : « هو اختلاف ما يجب مراعاته قبل الروي من الحروف والحركات » . وهو خمسة أنواع :

— اثنان منها باعتبار الحروف ، وهما : سناد الردف ، وسناد التأسيس .

— وثلاثة باعتبار الحركات وهي : سناد الإشباع ، وسناد الحذو ، وسناد التوجيه .

١ — سناد الردف : وهو أن يكون أحد البيتين مردوفاً والآخر غير مردوف .
كقول صالح بن عبد القدوس :

إذا كنت في حاجة مُرْسِلاً فأرْسِلْ حكيماً ولا تُوصِه
وإن بابُ أمرٍ عليك التَّسْوَى فشاورْ ليياً ولا تعصِه

فالبيت الأول مردوف بالواو قبل الصاد في (توصه) والثاني غير مردوف . وأما الهاء فيهما فهي وصل .

٢ — سناد التأسيس : أن يكون أحد البيتين مؤسساً دون الآخر ، كقول العجاج (من مشطور الرجز) :

يا دارَ مَيْةٍ اسْلَمِي ثم اسلمي
فخِنْدِفٌ هامةٌ هذا العالم^(١)

٣ — سناد الإشباع : هو اختلاف حركة الدخيل بين بيت وآخر في القصيدة ،
(والدخيل : الحرف الذي بين التأسيس والروي) . كقول الشاعر :

وهم طردوا منها بَلِيّاً فأصبحت بَلِيّاً بوادٍ من تِهامةٍ غائِرِ
وهم منعوها من قُضَاعَةٍ كُلِّهَا ومن مُضَرٍّ الحمراء عند التغاورِ

فدخيل القافية الأولى — وهو الهمزة — مكسور ، ودخيل الثانية — وهو الواو — مضموم .

(١) ختلف : لقب امرأة شريفة من نساء العرب .

٤ - سناد الحذو : هو اختلاف حركة ما قبل الرفع بين البيتين ، كقول الشاعر :

لقد أَلِجُ الجِباءَ على جَوَارٍ كأن عيونهنَّ عيونُ عِيْنِ
كأنني بينَ خافيتي عُقَابٍ تريد حمامةً في يوم غَيْنِ

٥ - سناد التوجيه : هو اختلاف حركة الحرف الذي قبل الروي المقيد ، كالجمع بين (يَعدُّ) و (صَعدُ) و (قعدُ) في قوافي قصيدة واحدة ، ومثال ذلك قول امرئ القيس :

لا وأبيك ابنة العامريِّ - لا يدعي القومُ أني أفرِّ
تميمُ بنُ مرٍّ وأشباعُها وكنيدةٌ حولي جميعاً صُبُرُ
إذا ركبوا الخيلَ واستلأموا تحرَّفتِ الأرضُ واليومُ قَرَّ

وهذا السناد أجازه العروضيون لكثرة وقوعه في أشعار العرب ، فاستثنوه مما يجب مراعاته من حركات القافية .

ج - عيوب كلمة الروي

وتقع في آخر البيت ، في كلمة القافية . وعددها اثنان الحقوهما بما سبق ، وهما الإيطاء ، والتضمين :

١ - الإيطاء (١) : هو إعادة ذكر كلمة الروي بلفظها ومعناها مرة ثانية في القصيدة ، من غير أن يفصل بين الكلمتين المذكورتين سبعة أبيات على الأقل . ومثال الإيطاء قول النابغة :

أو أضعُ البيتَ في سوداءٍ مظلمةٍ تُقيِّدُ العيْرَ لا يسري بها الساري
ثم قال بعد أربعة أبيات :

لا يَخْفِضُ الرِّزَّ عن أرضٍ ألمَّ بها ولا يَضِلُّ على مصباحه الساري

(١) سمي إيطاء لتواطؤ الكلمتين ، أي توافقهما لفظاً ومعنى .

والإيطاء - مع كونه قبيحاً - جائز للمولدين ، كما جاز لغيرهم . على أن بعضهم زعم أن الإيطاء ليس بعيب . قال ابن قتيبة في مقدمة الشعر والشعراء : « وليس بعيب عندهم كغيره » .

٢ - التضمين (١) : هو ألا تستقل كلمة الروي - أو قافية البيت - بالمعنى ؛ بل تكون معلقة بصدر البيت الذي بعده وموصولة به ، بأن تفتقر إليه في أصل إفادة المعنى ولا تستغني عنه .

أي أن البيت الأول لا يتم إلا بالثاني لأنه مضمن معنى الأول . وهو مستهجن ومكروه عندهم ، لأن خير الشعر ما قام بنفسه ، وخير الأبيات عندهم ما كفى بعضه دون بعض ، فهم يعتدّون بوحدة البيت . وقد مثلوا للتضمين بقول النابغة يمدح قوماً :
وهم وردوا الجِفَارَ على تميم وهم أصحابُ يومِ عكاظَ إني (٢)
شهدتُ لهم مواطنَ صادقاتٍ شهدنَ لهم بصدقِ الودِّ مني
فعلقتُ لفظه (إني) بالبيت الثاني ، لأن جملة (شهدت) خبر إن ، فالتصل آخر البيت الأول بصدر البيت الثاني ، وهو مردود .

على أن بعضهم ذكر أن التضمين مغتفر للمولدين . والحق أنه مقبول إذا كان في البيت الأول بعض المعنى ولكنه يفسر بما بعده .

وأما ربط شيء من البيت السابق - غير كلمة القافية - بشيء بعده فليس تضميناً لأنه لا يشعر صراحة بأن البيت الأول معلق بالثاني ، كالأبيات التي يبدأ أولها بواو (رُبّ) جارة للمبتدأ لفظاً ، ثم يأتي خبره في بيت تالي ، كقول بشار :

وجيشٍ كَجَنَحِ اللَّيْلِ يَزْحَفُ بِالْحَصَا	وبالشوكِ والخطيئِ حُمُرٌ نَعَالِبُهُ
غَدَوْنَا لَهُ وَالشَّمْسُ فِي خَدْرِ أُمِّهَا	تَطَالِعُنَا وَالطَّلُّ لَمْ يَجْرِ ذَائِبُهُ
بضربٍ يَنُوقُ الْمَوْتَ مَنْ ذَاقَ طَعْمَهُ	ويدركُ مَنْ نَجَسَى الْفِرَارُ مِثَالِبُهُ

(١) سمي تضميناً لأن الشاعر ضمن البيت الثاني معنى البيت الأول ، لأنه لا يتم إلا بالثاني .

(٢) الجفار : اسم ماء لبني تميم .

فكلّ من هذه الآيات الثلاثة معلق بالآخر تعليقاً لا يشعر بالتضمن ، بل هو تعلق معنوي . ويجوز فيه أن يوقف على كل بيت منها . ويسمى هذا ، عند نقّاد الشعر : « الاقتضاء » ، وهو أن يكون في البيت الأول اقتضاء للثاني ، وفي الثاني افتقار إلى الأول .



تلك هي أشهر عيوب القوافي ذكراً . واعلم بعد هذا أن الجائز المغتفر للمولدين من هذه العيوب : الإيطاء والتضمن ، والسناد بأقسامه ، وما عدا ذلك لا يجوز للمولدين استعماله : كالإكفاء ، والإقواء ، والإجازة ، والإصراف . وهذا ما يؤخذ من قول شارح الخرجية .

وهذه العيوب تتفاوت في قبحها : فالإجازة مثلاً أشد قبحاً من الإكفاء ، والإصراف أشد عيباً من الإقواء . وقد كانت كلها موضع إنكار واستهجان عند جمهور القدماء والمحدثين على السواء . آية ذلك ما ذكره المرزباني ، في كلامه على السناد والإيطاء ، والإقواء ، والإكفاء ، وما إلى ذلك من عيوب القافية ، حيث يقول :

« وقد ذكر جماعة من شعراء الإسلام ، ومن تبعهم ، في أشعارهم عندهم عمّا أنكر على من تقدمهم ، من هذه العيوب التي تقدّم ذكرها ، فقال ذو الرّمة :
وشعري قد أرقّت له ، طريف
أجنبه المسائب ، والمُحالا
وقال جرير :

فلا إقواء ، إذ مرسّ القوافي ،
بأفواه الرواة ، ولا سناداً^(١)
وقال عديّ بن الرّقاع :
وقصيصة قد بتّ أجمعُ بينها
حتى أقومَ مِثلها وسنادها

(١) يريد بالقوافي : شعره . ومرس : كان قوياً شديداً .

وقال السيد بن محمد الحميري :

أَحْسُوكُ ، وَلَا أَقْوِي ، وَلَسْتُ بِلَاحِنٍ وَكَمْ قَائِلٌ لِلشَّعْرِ : يُقْوِي وَيَأْخُذُنُ (١)

ويقول المرزباني أيضاً ، مشيراً إلى أن تلك العيوب كانت مذمومةً عند المحدثين ،
الذين كانوا يقيمون هجاءهم عليها وهم يتحدثون عن المهجوة :

« وقد ذكر بعض المحدثين في أهاجيهم : السناد ، والإقواء . والإكفاء ،
والإيطاء ، وغير ذلك من العيوب ، وشبهوا أحوال المهجوة بها . فأخبرنا أبو بكر الصولي
قال : أنشدني عون بن محمد الكندي لبعض المحدثين : ومَلَحَ :

لَقَدْ كَانَ فِي عَيْنَيْكَ ، يَاحْفَظُ ، شَاغِلٌ وَأَنْفٌ كَثِيلٌ الْعَوْدُ ، عَمَا تَتَّبَعُ (٢)
تَتَّبَعْتَ لَحْنًا فِي كَلَامٍ مُرْقَشٍ وَخَلَقْتَ مِنِّي عَلَى اللَّحْنِ ، أَجْمَعُ
فَعَيْنَاكَ إِقْوَاءً وَأَنْفُكَ مُكْفَأً وَوَجْهَكَ إِطَاءً ، فَأَنْتَ الْمَرْقَعُ (٣)



(١) الموشح : ٣ .

(٢) الثيل : وعاء قضيب البعير والتيس ، أو القضيب نفسه . والعود : الممن من الإبل والشاء .

(٣) الموشح : ٢٤ .

موسيقا الشَّعر العربي

مظاهرها وجوانب التجديد فيها

موسيقا الشعر العربي

في القصيدة الشفلية

« وُجد الشعر — كما يقول العقاد (١) — في كل لغة من لغات القبائل البدائية والأمم المتحضرة . ولكنه لم يوجد فناً كاملاً مستقلاً عن الفنون الأخرى في غير اللغة العربية .

والمقصود بالفن الكامل هو الشعر الذي توافرت له شروط الوزن والقافية ، وتقسيمات البحور والأعاريض التي تعرف بأوزانها وأسمائها ، وتطرد قواعدها في كل ما ينظم من قبيلها » .

وهذا الفن الكامل — أعني الشعر العربي — موغل في القدم ، بعيد العهد ، وصل إلينا على ما هو عليه منذ الجاهلية ، ناضجاً راقياً ، لا نعلم كيف نشأ ودرج ؟ ولا كيف نما وتطور ؟ وما وصل إلينا من قديم هذا الشعر لا يعلو قرنين من الزمان قبل الإسلام . يقول الجاحظ :

« فإذا استظهرنا الشعر ، وجدنا له — إلى أن جاء الله بالإسلام — خمسين ومائة عام . فإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فماتني عام » (٢) .

على أن جمهور الباحثين اليوم يميلون إلى أن كلام العرب كان في أوله بسيطاً ساذجاً خالياً من كل تفنن في أسلوبه ، أو تصنع في ألفاظه ، ثم ارتقى مع الزمان بالتدريج حتى كان السجع لدى فريق منهم ، وهو الكلام المقفى ، أو موالاة الكلام على روي واحد ، مصادفةً أو قصداً ، وهذا يساعد على تقسيم الكلام إلى جمل ذات

(١) اللغة الشاعرة ٢٦ .

(٢) من مقالة كتاب « الحيوان » للجاحظ .

فواصل، يتغنّون بها حداة أو طرباً ، أو يستخدمونها في خطبهم ومناقراتهم ومفاخراتهم .
وطال الزمان على ذلك حتى طُبِعَ العرب على السجع ، وأصبح سجيةً فيهم ، وانتقل
إلى الكهّان أيضاً وكان له أثر في حياتهم الاجتماعية والأدبية .

ومن ذلك السجع تولّد الوزنُ في أبسط أشكاله وهو الرجز ، الذي كان جسراً
بين السجع والشعر المنظوم على أوزان الأبحر الأخرى . وهذا الرجز أسهل الأوزان على
القرينة وأخفها على الطبع ، وأقربها مأخذاً ، حتى يصحّ أن يقال : إن كل شاعر
تبدأ شاعريته بالرجز .

وأخيراً جاء هذا الشعر الناضج المكتمل الذي يمتد قرنين قبل الإسلام ، والذي
اكتشفه الخليل بن أحمد القراهيدي أوزانه ، ووضع أصوله وقواعده مستنبطة من سيول
الأشعار العربية المتدفقة خلال تلك الأحقاب .

ذلك أكبر الظن في مراحل نشوء الشعر العربي وتطوره ، وإن كان بعض الدارسين
يتوقفون في ذلك ولا يقطعون بشيء .

والمهمّ ، بعد هذا كله ، أن صياغة الشعر العربي منذ القديم كانت في كلام ذي
توقيع موسيقي ، ووحدة في النظم تشدّ من أزر المعنى ، وتجعله ينفذ إلى قلوب سامعيه
ومشهديه ؛ وأن هذه الصياغة الموسيقية تمثلت في بحور الشعر العربي وقوافيه التي وصات
إلينا ناضجة ، وهذا ما يساعدها على تبيان الأسس الموسيقية لتلك البحور ، وبيان دواعي
التجديد فيها على مرّ العصور ، ومظاهر هذا التجديد .

وقبل كل شيء ينبغي هنا أن نفرق بين أمرين يكثر الخلط بينهما ، وهما : الإيقاع
والوزن :

١ - فالإيقاع : يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت ،
أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام ،
أو في أبيات القصيدة .

وقد يتوافر الإيقاع في النثر ، في بعض المحسنات اللفظية ، كالترصيع الذي يقوم
على تساوي الألفاظ في البناء ، واتفاقها في الانتهاء ، مع تقابل الأجزاء في العبارات ،

ومثاله قول أحدهم : « حتى عاد تعريضك نصريحاً ، وصار تمريضك نصحيحاً » . وقد يبلغ الإيقاع في النثر درجة يقرب بها كل القرب من الشعر .

أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي ، فمثلاً « فاعلاتن » في بحر الرمل تمثل وحدة النغمة في البيت — أي توالي متحرك فساكن ، ثم متحركين فساكن ، ثم متحرك فساكن — لأن المقصود من التفعيلة مقابلة الحركات والسكنات فيها بنظيرتها من الكلمات في البيت ، من غير تفرقة بين الحرف الساكن اللين ، وحرف المد ، والحرف الساكن الجامد .

٢ — وأما الوزن : فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت . وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية في معظم الأحيان .

والذي يراعى في القصيدة التقليدية هو المساواة بين أبياتها في الإيقاع والوزن عامة ، والجمع بينهما معاً في آن واحد ، بحيث تتساوى الأبيات في حفظها من عدد الحركات والسكنات المتوالية ، وفي نظام هذه الحركات والسكنات في تواليها . وتتضمن هذه المساواة وحدة النغم ، وتشابهاً بين الأبيات وأجزائها تشابهاً ينتج عنه تناسب تام ، وتكرار للنغم تألفه الأذن وتلدّ به ، ويسري ذلك إلى النفس فتسرّ به أيضاً . أما إذا فقدت الموسيقى التناسب والتساوي بين نغماتها فعندئذ تصبح مدعاةً للنفور ، لأن الشعر في حقيقته ضرب من الموسيقى ، وهما فنّان جميلان يشتركان في ميزات عامة ، كما يشاركان بقية الفنون في ميزات أخرى ، كفنّي النحت والتصوير .

وقد حافظ العرب على وحدة الإيقاع والوزن أشدّ محافظة ، فالتزموها في أبيات القصيدة كلها ، وزادوا أن التزموا رويّاً واحداً في جميع القصيدة ، كما نعلم ، بل إنهم جعلوا من بعض المحسنات البديعية اللفظية لوناً من التقسيم الإيقاعي في داخل البيت نفسه ، من جناس ، وازدواج ، وموازنة ، وترصيع ، وتسميط ، وتصريع وما إلى ذلك . كقول الخنساء في أخيها صخر :

حامي الحقيقة ، محمودُ الخليفة مهـ	لديّ الطريقة ؛ نفاعٌ وضّرّار ^(١)
جوابُ قاصيةٍ ، جزّارُ ناصيةٍ	عقّادُ ألويةٍ ، للخيل جرّار

(١) حقيقة الرجل : ما يلزمه حفظه والدفاع عنه .

وقول جَنُوبِ الهندية :

وحربٍ وردتْ ، وثغري سددتْ وعِلجٍ شددتْ عليه الحبالا

وقول الآخر :

في ثغره لعمس " ، في خده قَبس " في قدّه ميس " ، في جسّمه تَرَف (١)

ولم يكفوا بالترام الحرف الأخير في القافية ، وهو حرف الروي ، بل التزم بعضهم تقفية أبيات القصيدة كلها بحرفين أو أكثر ، وسمّوه « لزوم ما لا يلزم » وجعلوه من وجوه البراعة في النظم ، والبلاغة في القول ، لأنه يزيد وحدات الإيقاع الصوتية ، كقول الشاعر :

كلُّ واشربِ الناسَ على خِبرةٍ فهمٌ يَمْرُون ولا يَعْدُبُون (٢)
ولا تُصدِرْ قَهْمٌ إذا حدَّثُوا فلمْهم من عهدِهِم يكذِبُون

ولأبي العلاء المعري ديوان كامل جرى فيه على هذا الالتزام وسمّاه « اللزوميات » ومن قصائده في هذا الديوان قوله :

غلوت مريضَ العقل والدين فالتقي غلوت أنباء الأمور الصّحائح
فلا تأكلن ما أخرج الماء ظالمًا ولا تبغِ قوتًا من غريص الذبائح
ودعْ ضربَ التحلّ الذي بكّرتْ له كواسب من أزهار نبّت فوائح
فما أحرزته كي يكونَ غيرها ولا جمعته للندى والمنايح (٣)

على أن هذه المساواة في وحدات الإيقاع والوزن مدعاة ملل لو كانت تامة كلّ التمام . كما إذا تكرّر مثل أبيات الخنساء وجنوب الهندية ، واستمر المحسن اللفظي

(١) اللبس : سواد مستحسن في باطن الشفة . والقبس : النار . والميس : التبخر .

(٢) يمدبون : من الملوبة . وضلها : يمدبون .

(٣) الغريص : اللحم الطري . والضرب : العمل . والمنايح : العطاء والكرم .

نفسه من أول القصيدة إلى آخرها ، أو توالى الكلمات متساوية تمام المساواة في صفاتها من حروف مدٍّ ولينٍ وغيرها ، لأن النغمات تبدو عندئذ رتيبةً يملّها السمع .

ثم إن الموسيقى في البيت ليست إلا تابعةً للمعنى ، والمعنى يتغير من بيتٍ إلى بيت ، على حسب الفكرة والشعور والصورة المدلول عليها ، ولا يتلاءم مع هذا التغير أن تكون المساواة في النغم رتيبة .

والحق أن هذه المساواة التامة الرتيبة قلما توجد في الشعر القديم نفسه . وما نجده في ذلك الشعر قليلٌ ، ولذا فإن الحملة على الوزن القديم في الشعر العربي — من هذه الناحية — غير عادلة ، ذلك أن الوزن والإيقاع في ذلك الشعر لا يتفقان كل الاتفاق في أبيات القصيدة الواحدة ، وإنما نجد في الحقيقة تنوعاً في الموسيقى وفي معاني الإيحاء الموسيقي ، ويعود ذلك إلى ثلاثة أسباب :

١ — اختلاف التفعيلات : ذلك أن التفعيلات التي يتكوّن منها كل بحرٍ في الشعر العربي لا تظلّ هي هي في كل أبيات القصيدة المنظومة على ذلك البحر . فللشاعر حريته في نقصها أو التصرف فيها ، أو تسكين متحركها ، على نحو ما هو مقرر في علم العروض ، في الزحافات والعلل .

فمثلاً « فاعلان » في الخفيف تصبح « فعِلان » في حشو البيت ، وفي آخر الشطر الأول منه ، وقد تصبح « فَعْلان » بسكون العين ، أي « مفعولان » في آخر البيت . و « متفاعِلان » في البحر الكامل قد تصبح « متُفاعِلان » بسكون التاء ، في حشو البيت ، أو « متفاعلٌ » بسكون اللام . أو « مُتفا » في آخر البيت . ولا نطيل في تفصيل ذلك فقد سبق بيانه في كل بحر من الأبحر الشعرية الستة عشر . ونذكر هنا مثلاً لذلك قول شوقي :

ليس اليتيمُ من انتهى أبواه من	همّ الحياة وخلقاه ذليلاً
فأصابَ بالدنيا الحكيمَ منهما	وبحُسنِ تربيةِ الزمانِ بديلاً
إنّ اليتيمَ هو الذي تَلَقَّى له	أمّاً تخلّت ، أو أباً مشغولاً

ويظهر من وزن هذه الأبيات اختلاف تفعيلاتها بدءاً ، وحشواً ، وختاماً ، على الشكل التالي ، مع أنها من بحرٍ واحد :

مستفعِلن متفاعِلن متفاعِلن	مستفعِلن متفاعِلن متفاعِلن
متفاعِلن مستفعِلن متفاعِلن	متفاعِلن مستفعِلن متفاعِلن
مستفعِلن متفاعِلن مستفعِلن	مستفعِلن متفاعِلن مستفعِلن

٢ - اختلاف حروف الكلمات ، التي تقابل حروف التفعيلات بعضها مع بعض ، في البيت ، ما بين حروف ساكنة ، وحروف مدٍّ طويلة ، وحروف لين . وهذا لا يضر بالوزن والإيقاع كما سبقت الإشارة إلى ذلك في مقدمة هذا البحث .

وهذا الاختلاف الصوتي ينوع الموسيقى ، وينوع معاني الإيحاء الموسيقي في الوزن الواحد . وقد أفاد من ذلك كبار الشعراء في العربية إفادةً إيجابية ، أتت من وعيهم لخصائص أصوات الكلمات وعياً يكاد يكون لا شعورياً ، لعمق دراستهم للغوية ، ورهافة إحساسهم . وإنما كان هذا الوعي لا شعورياً لأن خصائص الكلمات - من هذه الناحية الجمالية - لم تُدرس في العربية دراسةً منهجيةً يُعتمدُ بها (١) ، على حين يعنى بهذه الدراسة النقاد في الغرب ، ولها في نتاج كتبهم وشعرائهم أثر عظيم .

ونضرب مثلاً للإيحاء بجرس الأصوات قول أبي العلاء المعري في مطلع قصيدةٍ يخاطب صاحبيه :

عَلَّلاني فلانٌ بِبَضِّ الأُماني فَنَيْتَ ، والظلامُ ليس بفاني

فالمدّ في الكلمة الأولى من الشطر الأول « عَلَّلاني » يناسب شكواه إلى صاحبيه من نضوب آماله ، على حين خلت الكلمة الأولى من الشطر الثاني من المدّ

(١) وقف نقاد العرب على بعض الخصائص الصوتية للكلمات من حيث مبدأ دلالتها ، وسمى البلاغيون ذلك « تأليف اللفظ مع المعنى » وهو أن تكون الألفاظ لائقة بالمعنى المقصود ومناسبة له ، فخامة ، أو رقة ، جزالة أو علوية . . . والبلاغة الحديثة تولي هذه الناحية أهمية كبيرة ، وكذا النقد الحديث ، أعني ناحية الإيحاء بجرس الأصوات . انظر كتاب الطراز ليعيسى بن حمزة ١٤٤/٣ والنقد الأدبي الحديث ١٤٠ - ١٤١ .

« فَنِيَّتٌ » لتحاكي معنى انقضاء الآمال ، فإنها تقع سريعة في النطق لتدل على الفناء السريع « لبيض الأماني » .

والكلمتان الأخيرتان يمتدّ فيهما الصوت ليحدث تضادّ في النطق بينهما وبين « فَنِيَّتٌ » . ففي الشطر الثاني يدل انقطاع الصوت السريع في الكلمة الأولى على الدلالة السابقة ، ليعقبها المدّ في كلمتي « الظلام » و « بِقَانِي » ، ليوحى الصوت لإحياء قوياً بأن هذا الظلام ممتدّ لا نهاية له .

ويصدق ذلك أيضاً على قول عباس محمود العقاد حين نقل جثمان سعد زغلول إلى ضريحه :

اعْبُرِ القاهرةَ اليومَ كما كنتَ تلقاها ، جُموعاً ونظاما
لحظةً في أرضها عابرة بين آبدٍ طوالٍ تترامى

وكذا قول أحمد شوقي في مطلع سينيته الأندلسية ، وهي من البحر الخفيف :

اختلافُ النهار والليل يُنسي اذْكُرْ لي الصِّبا وأيامَ أنسي
وصفا لي مُلاوةً من شبابٍ صُورَت من تصوّراتٍ ومسّ
عصفت كالصِّبا اللّعبوبِ ، ومرّت سِنَةٌ حلوةٌ ، ولذة خُلّس^(١)

ففي البيت الأول ، وفي صدر البيت الثاني ، تكثّر حروف المدّ . وشوقي فيهما يصور معنى قريباً من معنى بيت أبي العلاء السابق . ولكن في عجز البيت الثاني ، ثم في البيت الثالث ، تتوالى الكلمات خالية ، أو تكاد ، من حروف المدّ ، مع كثرة حروف الصّغير ، لأنه يصف فترة حلوة أسرع في سيرها كأنها سِنَةٌ نائم .

وقد ذكرنا أن هذا الإحياء — باختيار الألفاظ ملائمة للمعنى في تواليها وفي جرسها — أثرٌ لتمكّن الشاعر من لغته ، ولخبرته الطويلة ، بحيث يوحى إليه ذوقه بهذا الاختيار إحياء يكاد يكون لا شعورياً .

(١) الملاوة : البرهة من الدهر . والصبا : ريح تهب من الشرق . والسنة ، بكسر السين : النعاس . والخلس : مصدر خلّس الشيء إذا أخذه في نهزة ومخاطلة .

ولأنما ضربنا هذه الأمثلة تدليلاً على أن موسيقا الشعر في القصيدة القديمة ليست جدّ رتيبة بسبب المساواة بين الأبيات في الوزن والإيقاع ، كما قد يُتوهم .

والأمر في هذا التنوع الموسيقي - كما ترى - لا يقتصر على الحروف ، وما لها من إيجاء في جرس أصواتها ... وإنما يتعداها إلى الكلمات نفسها ، بل إلى الجمل والتركيب في كل بيت من أبيات القصيدة . وفي الشاعر المطبوع حاسة خاصة ، تفرز له الألفاظ تلقائياً ، وتميّز بعضها من بعض ، وتقدم له منها ما يوافق المزاج الشعري ، ويقوم بدور أساسي في إيقاع البيت وما فيه من موسيقا ونغم .

فمثلاً : القلب والفؤاد ، والجحيد ، والصدر ، والثغر ، والريق ، من ألفاظ الشعر ، بخلاف : المخ ، والخلق ، والأضراس ، والمعدة ، والأمعاء ، والطحال .

والورد ، والنسرين ، والرجس ، والريحان ، والسوسن ، والياسمين : من ألفاظ الشعر ، بخلاف النعنع والخيطمي (١) .

على أن الشاعر الأصيل قد يستطيع ببراعته أن يجعل اللفظة شعرية ، وإن لم تكن في أصلها كذلك ، وربّ كلمة لا تستسيغها الأذن في مقام ، تحسن وتحلّو في مقام آخر . من ذلك مثلاً كلمة (أيضاً) التي نحاشاها كثير من الشعراء فيما ينظمون ، وألحقها نعتاد بألفاظ العلماء والمصنفين ، ولكن بعض الشعراء غامروا في ذلك ، وجاؤوا بتلك الكلمة في أمكنة ملائمة ، نالت القبول والرضا ، كقول الشبلي في مناجاته للحمامة :

فبكائي ربّما أرقّها	وبكائها ربّما أرقّني
ولقد تشكو فما أفهمها	ولقد أشكو فما تفهمني
غير أنني بالجوّ أعرفها	وهي أيضاً بالجوى تعرفني

وقول شاعر آخر :

أقول لها : بَخِلْتِ عليّ يقطي	فجُودِي في المنام لِسُتْهُمْ
فقلت لي : وصِرتَ تنامُ أيضاً	وتطمعُ أن تراني في المنام ؟

(١) انظر كتاب « الشعراء وإنشاد الشعر » ١٥٦ .

والشيء بالشيء يذكر ، فهناك ألفاظ وعبارات اشتهر تداولها في علوم وصناعات
بعينها ، وأخرى ألفها الناس في مقام الجدل والمناقشات ، ولم يألفوها لدى الشعراء ،
تراجمة القلوب إلى القلوب ، ونقطة موسيقا الحروف والألفاظ إلى الأذان . فقد
روى أن شاعراً أنشده بعضهم قصيدة أولها :

لم أدر حين وقفت بالأطلال ما الفرق بين قديمها وبالي

فما سمع هذا المطلع حتى صاح : هذا شعر فقيه . فقيل له : نعم ، فكيف
عرفته ؟ قال : فضحته عبارته : « ما الفرق » فهي من كلام الفقهاء .

وقد تقرأ بيتاً من الشعر فتجده صحيحاً من حيث الوزن العروضي ، لم يخرج
عماً قرره علماء هذا الفن ، ولكنك مع ذلك ترى موسيقاه قلقة ، لا ترتاح
الأذن إليها ، ولا يلذها سماعها . وشاهد ذلك كثيرة في الشعر القديم نفسه ، مما
يختلف وقعهُ على النفس والأذن ، ويتفاوت خفة وثقلاً ، من ذلك قول عمرو
ابن كلثوم :

قِرَاعُ السِّيفِ بالسِّيفِ أَحَلَّنَا بِأَرْضِ بَرَّاحٍ ذِي أَرَاكِ وَذِي أَثْلٍ

وقول امرئ القيس :

أَلَا رَبَّ يَوْمٍ لَكَ مِنْهُمْ صَالِحٌ وَلَا سَيِّمًا يَوْمَ بَدَارَةٍ جُلْجُلٍ

وقول الشاعر الأموي سليمان بن قتة :

مَرَرْتُ عَلَى أَبِياتِ آلِ مُحَمَّدٍ فَلَمْ أَرَهَا كَعَهْدِهَا يَوْمَ حُلَّتِ

ونترك للقارئ أن يكتشف بنفسه المواضع التي أخلت بانسجام الموسيقى ، وتناسب
الوزن والإيقاع في هذه الأبيات .

٣ - الإنشاد (فن الإلقاء) : وهو سبب ثالث يتم به التنويع في داخل الوحدة الموسيقية
للقصيدة العربية . ويُقصد به قراءة الشعر على حسب ما يتطلبه المعنى . وعلى نحو
ما هو معروف في « فن الإلقاء » .

والإنشاد يقتضي الضغط على بعض المقاطع والكلمات في خلال البيت ، وطول الصوت في بعض الكلمات ، وقصره في الأخرى ، وعلو الصوت أو انخفاضه . وكل ذلك يعتمد على فهم معاني الأبيات ، وصلتها بنفس صاحبها ، وقدرته على تصوير انفعاله فيها ، ونقل التجربة كاملة إلى المستمعين ، وفي هذه الحالة يكون النغم والوزن والتطريب والرنين من العناصر الرئيسية والصفات الأصلية التي تزدان بها لغتنا العربية .

وبيان ذلك أننا نقيس في العروض مقاطع الصوت قياساً كمياً ، على حين أن هناك مقاييس « كيميائية » لها تأثير كبير في كميات حروف الكلمات وموسيقاها ، منها درجة الصوت علواً وانخفاضاً ، ودوام الصوت طولاً وقصراً ، ونبرة الصوت قوة وضعفاً ، ثم نسبة ورود الصوت كثرة وقلة وأثره الإيحائي .

وإذا كانت الكلمات في اللغة العربية يُنطق بمقاطعها على سواء وهي منفردة ، فإن الكلمات في الجمل — وبخاصة في الشعر — تقتضي نطقاً تكتسب به صفة خاصة من الصفات السابقة ، وبه تتنوع موسيقاها . فيحس المرء في بيت أبي العلاء السابق الذكر بضرورة طول الصوت في عجزه ، في كلمتي : « الظلام » و « بفاني » .

وكذلك في قول ابن الرومي وهو يصف المغنية « وحيد » وامتداد صوتها :
مدّ في شأو صوتها نفسٌ كافٍ — كأنفاس عاشقيها مديدٌ

فأنت تشعر — وتلاحظ أيضاً — أن حرفي المد : الألف والياء يترددان كثيراً في هذا البيت ، وكأنهما يوحيان بارتفاع صوت تلك المغنية وامتداده طويلاً ، حتى تصبح الحاجة ماسة إلى أن تمتد صوتك بدينك الحرفين وأنت تقرأ البيت ، دون أن يؤثر ذلك في وزن البيت أو يسيء إلى موسيقاه أو إيقاعه ، بل يزيد ذلك كله جمالاً وبهاءً وحسن تعبير .

وحتى لو لم يكن هناك إنشاد جهري ، فإن تمثل المعنى في القراءة الصامتة يقتضي تمثل موسيقا الأبيات مختلفة ، ومن المسلم به أن موسيقا الشعر تظل خاصة من خصائصه ، همساً أو إلقاءً .

وفي ذلك كله يظهر تنوع الصوت على حسب موقع الكلمة ، ثم على حسب الاستفهام ، والتعجب ، والنداء ، والإثبات ، والنفي ، والأمر ، والنهي ، والاستجابة ، والدعاء ، وما إلى ذلك .

أنشد ، مثلاً ، هذه الأبيات الوجدانية من قصيدة المتنبي في هجاء كافور ، وقد نظمها حين أقبل عليه العيد وهو في حالٍ شديدة من اليأس والغضب والألم :

عيدٌ ! بأية حالٍ عدتَ يا عيدٌ ؟	بما مضى ؟ أم لأمرٍ فيك تجديدٌ ؟
أما الأحبةُ فالبيداءُ دونهمُ	فليتْ دُونك ييلاً ، دونها ييدٌ
لم يتركِ الدهرُ من قلبي ولا كبدي	شيئاً تتيمة عينٌ ولا جيدٌ
ياساقبي ، أخمرٌ في كؤوسكما ؟	أم في كؤوسكما همٌ وتسهيدٌ
أصخرةٌ أنا ؟ مالي لا تحركني	هذي المدامُ ، ولا هذي الأغاريدُ
إذا أردتُ كُيتَ اللونِ صافيةً	وجدتها ، وحيبُ النفس مفقود
ماذا لقيتُ من الدنيا ؟ وأعجبهُ	أني بما أنا بالكِ منه محسودٌ

تجدد أن موسيقا الشعر لا تنفك عن معناه ، وباختلاف المعنى تتنوع موسيقا الإنشاد ، مع اتحاد الوزن والإيقاع ، فلا وجود لمقطع صوتي ، أو تفعيلة مستقلة ، بل وجودها رهين بالبيت في معناه وموقعه من أقرانه . وتقسم الحمل في داخل البيت قد يتأثر بموسيقاه ، ولكنه يؤثر كذلك في الموسيقا بتنوع الإنشاد وصبغه صبغة خاصة . ويتم هذا التنوع ، لأسبابه السابقة ، في داخل وحدة الإيقاع والوزن العامة ، فتتوافر للنغم وحدته ، ولكنها ليست رتيبة مملّة ، لأنها مختلفة بعض الاختلاف ، بحيث تحتفظ بمظاهر تغيير وجدة في داخل وحدتها . ولهذا المظاهر رباط وثيق بالمعنى في الحالات التي شرحناها ، وبخاصة في الحالة الثالثة السابقة الذكر .



ولا يقتصر الأمر في موسيقا الشعر على العناصر التي فصلنا القول فيها آنفاً ، بل يتجاوزها إلى أمرين آخرين لهما صلة قوية بموسيقا القصيدة وزناً وإيقاعاً ، وهذا ما دعا بعض الباحثين المعاصرين (١) إلى أن يقفوا عندهما ، ويعتلوا ارتباطهما بالموسيقا الشعرية :

(١) من هؤلاء سليمان البستاني في مقدمة ترجمته للإلياذة ٩٠ - ٩٤ وعبد الله الطيب في «المرشد إلى فهم أشعار العرب» ، وعبد الحميد الرازي في «شرح تحفة الخليل» . ولكن هذا الأمر لم يستوف بعد .

— أولهما : الربط بين موضوع القصيدة والبحر الذي نظمت عليه . أي بين موقف الشاعر في معانيه وعاطفته ، وبين الإيقاع والوزن اللذين اختارهما للتعبير عن موقفه .

ولا ريب أن لبحور الشعر وأوزانه أثراً في الأداء ، وفي موسيقا العبارة ، وفي قوة الأسلوب . فقد كان ابن العميد يرى أن الشعراء المحدثين لا يحسنون القول من بحر المديد ، وأن على الشاعر أن يتخير للمعنى السلي اعتمده وقصده ، أحسن وزن يلائمه ، وأحسن قافية(١) .

وكتبنا في كلامنا على البحور الشعرية ، نبين جملة من الموضوعات والمقامات التي يصلح لها البحر أو يكثر فيها ، ونورد بعض الإشارات التي توضح استعمال البحر لدى الشعراء ، كثرة وقلة ، وما يناسبه من المعاني والأغراض والصور . ولكن هذه الخطوة — على كل حال — لا تزال تحتاج إلى مزيد من التحري والدراسة ، لأن القدماء من شعراء العرب لم يتخلوا دائماً لكل موضوع من الموضوعات وزناً خاصاً أو بحراً خاصاً من بحور الشعر ، فكانوا يمدحون ويفاخرون ويتغزلون ، في كل البحور أو معظمها ، فالمعلقات مثلاً تكاد تتفق في معظم موضوعاتها ، ومع ذلك نظمت على عدة بحور هي : الطويل ، والبسيط ، والخفيف ، والوافر ، والكامل . والمرائي في «المفضليات» جاءت من الكامل ، والطويل ، والبسيط ، والسريع والخفيف ...

والأمر يعد ذلك للشاعر : فقد يقع على البحر ذي التفاعيل الكثيرة في حالات الحزن ، لاتساع مقاطعه وكلماته لأنثاته وشكواه ، محبباً كان أم رائيماً ، أو للملأمة موسيقاه لأغراضه الجدية الرزينة من فخر وحماسة ودعوة إلى قتال وما إلى ذلك ، ولهذا كانت البحور الغالبة في الأغراض القديمة هي : الطويل والكامل والبسيط والوافر .

وقد تتفعل النفس أو تطرب لداعٍ مفاجيء ، فتلجأ إلى البحور المجزوءة ، أو إلى مثل الخفيف والمتقارب والرمل ، كقول أم السُّلَيْك تراثي ولدها :

طاف يَبْغِي نَجْوةً من هَلاكٍ فَهَلْكَ
والنَّايَا رَصَدٌ للفتى حيث سَلَكَ

(١) الشعراء وإنشاد الشعر ١٠١ .

أَيُّ شَيْءٍ حَسَنٌ لَفَنِي لَمْ يَكْ بَلْ ؟
كُلُّ شَيْءٍ قَاتِلٌ حِينَ تَلْقَى أَجَلَكَ
طَالَمَا قَدْ نِلْتَ فِي غَيْرِ كَدٍّ أَمَلَكْ

وليس هذا سوى تقرير مجمل لا يقوم مقام القاعدة . وكل بحر ، بعد ذلك ، قالب عام يستطيع الشاعر أن يضمني عليه الصيغة التي يريد ، بما يصب فيه من عبارات وكلمات ذات طابع خاص . وربما وجد الشاعر نفسه مسوقاً في نظمه إلى بحر شعري ، مصادفةً من غير قصدٍ إليه ، أو تنقيب عنه ، لا فرق عنده بين موضوع وآخر . فلشوقي مثلاً ثلاث قصائد على البحر الوافر مختلفة المواضيع ، أولاهها في نكبة دمشق ، وهي حماسية ثورية . والثانية « بعد المنفى » وطابعها الحنين والقلق ، والثالثة قصيدته في توت عنخ آمون ، وطابعها حزن وتبرّم .

— والأمر الآخر الذي يرتبط بموسيقا القصيدة أو البيت : هو كلمة القافية ولا سيما الروي (١) . والقافية في الشعر العربي ذات سلطان يفوق ما لنظائرها في اللغات الأخرى ، من حيث ناحيتها : الدلالية والموسيقية معاً . فبعض اللغات يخلو من القافية ، أي لا تتفق نهاية البيت مع نهاية أي بيت آخر ، فكل بيت قافية مستقلة ، كما في اليونانية ، في هوميروس مثلاً . وفي الفرنسية والإنكليزية تتفق قافية البيت مع قافية البيت الذي بعده ، وهي القافية المتوالية — وتسمى أيضاً : المتعاقبة — أو مع التالي لما بعده وهي القافية المتراوطة ، وتسمى أيضاً : المتقاطعة ، على حين أن القافية في الشعر العربي القديم تسير على نمط واحد ، مع لزوم ما لا يلزم ، أو بلونه ، كما سبق أن شرحنا .

ومثال القوافي المتقاطعة قول أحد الشعراء المعاصرين :

أَرَادَ اللَّهُ أَنْ نَعْتَشَ سَقَى لَمَّا أَوْجَدَ الْخَنَا
وَأَلْقَى الْحَبْ فِي قَلْبِ لَكَ ، إِذْ أَلْقَاهُ فِي قَلْبِي
إِرَادَتُهُ ، وَمَا كَانَتْ لِإِرَادَتِهِ بَلَا مَعْنَى
فَإِنْ أَحْبَبْتُ مَا ذَنْبُ لَكَ أَوْ أَحْبَبْتُ مَا ذَنْبِي ؟

(١) لم نحرص في كلامنا هنا على الدقة العلمية في التمييز بين القافية والروي ، لأن المقام يستلحي هذا التساهل ، وطبيعة البحث تسوق إلى ذلك .

ولكلمة القافية والروي قيمة موسيقية في مقطع البيت، وتكرار الروي يزيد في وحدة النغم . ولدراسة القافية في دلالتها أهمية عظيمة ، فكلمات القافية – في الشعر الجيد – ذات معانٍ متصلة بموضوع القصيدة ، بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية ، بل تكون هي المطلوبة من أجله ، ولا ينبغي أن يؤتى بها لتتمة البيت ، بسل يكون معنى البيت مبنياً عليها ، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه ، وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت ، بحيث لا يسدّ غيرها مسدّها في كلمات البيت قبلها .

وإذا دُرست القافية من هذه النواحي وأمثالها ظهر تباينها قوةً وضعفاً ، حتى لدى عباقرة الصياغة الشعرية . ومن هنا تعلم أن الشاعر مُطالب باختيار القوافي الخفيفة الظل ، الحلوة النغم ، العذبة الرنين . فإن حظ جودة القافية – وإن كانت مفردة – أرفع من حظّ سائر البيت وهي قوام الشعر وملاكه ، وأظهر سماته ، وأشرف أجزائه . وهي أيضاً شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية (١) .

ومن ثمّ ذكروا للقوافي عيوباً كثيرةً ، نجعلها قبيحةً في الأسماع ، بل لأنها تسكّتها سكّاً ، منها مثلاً التخنث . فقد روي أن ابن الرقيّات أنشد عبد الملك بن مروان قوله :

إنّ الحوادث بالمدينة قد أوجعنني وقرعن مرّوتيه
وجبّني جبّ السّنام ولم يتركّن ريشاً في مناكيه (٢)

فقال له عبد الملك : أحسنت ، لولا أنك خنثت في قوافيك .

ومن ذلك : الاستلقاء ، وهو ألا يكون للقافية فائدة إلا كونها قافية فقط ، فتخلو حينئذٍ من المعنى ، كقول عديّ القرشي :

ووقيت الخُوف من وارثٍ وا ل وأبقاك صالحاً ربّ هود

فإنه لم يأت هودٍ النبيّ ههنا معنى إلاّ كونه قافية .

(١) انظر : الشعراء وإنشاد الشعر ، ص ١١٣ .

(٢) قرع : دق وضرب . والمرّة : الحجر الأبيض البراق يوري النار . كناية عن إضماغه وتوهينه . والجب : القطع .

وليس هناك من قاعدة تربط كلمات القوافي وروياتها بموضوع الشعر . والأمر في ذلك يشبه علاقة البحور بموضوعات القصائد ، غير أنه لُحِظَ « أن القاف مثلاً قد تجود في الشدة والحرب ، والدال في الفخر والحماسة ، والميم واللام في الوصف والخبر ، والباء والراء في الغزل والنسيب . وإنما هو قولٌ إجمالي ، إذا صحَّ من باب التغليب فلا يصح من باب الإطلاق » (١) لأن هذه الأحرف تختلف في موسيقاها ، تبعاً لحركاتها ، وللحروف والحركات قبلها .

وقد ظل للقافية والوزن سلطانهما في الشعر العربي لدى الكثرة الغالبة من الشعراء حتى العصر الحديث . وفي عصرنا هذا لا يزال بعض المجددين من الشعراء يلتزمهما (٢) .



تلكم هي الأركان التي تقوم عليها موسيقا الشعر العربي في القصيدة التقليدية ، قديماً وحديثاً ، منذ الجاهلية حتى اليوم ، وقد فصلنا في جوانب تلك الموسيقا الشعرية ، وما فيها من تنوع ، وكذلك معاني الإيحاء الموسيقي في مختلف مظاهره ، التي تجعل من القصيدة وحدة موسيقية ، ولكنها ليست رتيبة الإيقاع والأنغام ، ولا ثابتة الألحان ، شأنها في ذلك شأن القطعة الموسيقية التي تؤلف في جملتها وحدة تامة ولكنها في الوقت نفسه لا تجري في أنغامها على رتابة ثابتة لا تتغير ، وإلا تجتهد الأذن ، وفقرت منها النفس .

وقد تعاونت على ذلك عناصر ثلاثة أجمع عليها الباحثون والنقاد بلا جدال ؛ نلخصها هنا تذكيراً :

١ — اختلاف التشكيلات في حشو البيت وعروضه وضربه ، على نحو ما هو مقرر في باب الزحافات والعلل ، من علم العروض .

(١) مقدمة الألياذة ، البستاني ، وهو يقول إنه توصل إلى هذا الرأي نتيجة لطول النظر والمقابلة في قصائد الشعراء .

(٢) كان جل اعتمادنا في الصفحات السابقة على ما تضمنه كتاب « النقد الأدبي الحديث » لمحمد غنيمي هلال ص ٤٦٨ - ٤٧٧ وجعلناه أساساً للبحث في موسيقا الشعر العربي ، بصرف يسير . إلا أننا أغنيينا البحث بمزيد من التوضيح والأمثلة ، معتمدين على مصادر أخرى مثل : اللغة الشاعرة ، وموسيقا الشعر ، والشعر وإنشاد الشعر ، والعروض الواضح ، وكفيل البيان والشعر

٢ - الاختلاف الصوتي في حروف الكلمات من جهة ، وأثره في تنويع الموسيقى وفي معاني الإيحاء الموسيقي في الوزن الواحد من جهة أخرى ، وما ينبغي في ذلك من براعة في استخدام الألفاظ والحمل الملائمة للمعاني في تواليها وفي جرسها أو همسها .

٣ - الإنشاد ، أو فنّ الإلقاء ، ونعني بذلك مراعاة المعنى والنبر واللهجة عند قراءة القصيدة أو إنشادها ، أو تمثل هذا كله عند القراءة الصامتة ، لما له من أهمية في التنويع داخل الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية .

يضاف إلى ذلك عنصران آخران لا يزالان موضع جدالٍ وبحثٍ ونقاش ، وهما :

١ - الربط بين موضوع القصيدة والبحر الشعري الذي نُظمت عليه .

٢ - القافية والروي ، وما لهما من ناحيةٍ دلالية أو موسيقية في القصيدة .

وهذه الدعائم الخمس إذا اجتمعت كلها في القصيدة ، ونسجتها يدٌ صناعٌ ، وصبّها فكرٌ مهذبٌ ، في جودة بارعة ، وذوق مرهف ، وموهبة أصيلة ، بلغت الموسيقى الشعرية عندئذٍ كمالها في القصيدة ، وكان الشعر مرقصاً تشربه النفس ، ويقبله الطبع ، وتهتزّ له الحنايا والجوانح .

ولعل القدماء راعوا ذلك كله أو بعضاً منه حين جعلوا الشعر طبقاتٍ ، وقسموه إلى خمسة أقسام (١) :

١ - مرقص ، كقول أبي جعفر طلحة ، وزير سلطان الأندلس :

والشمسُ لا تشربُ خمرَ الندى في الروض إلا من كؤوسِ الشقيقِ

٢ - ومُطرب ، كقول زهير :

تراه ، إذا ما جئتَه متهللاً كأنك تُعطيه الذي أنت سائلُه

٣ - ومقبول ، كقول طرفة بن العبد :

ستُبدي لك الأيامُ ما كنتَ جاهلاً وبأتيك بالأخبار من لم تزودِ

(١) المستطرف للأبشي ٢ / ١٩٢ .

٤ - ومسموع ، مما يقام به الوزن دون أن يمجّه الطبع ، كقول ابن المعتز :
سقى « المطيرة » ذات الظلّ والشجر و « دَيْرَ عَبْدِونَ » هَطَالٌ من المطر (١)

٥ - ومتروك ، وهو ما كان كلاً على السمع والطبع ، كقول المتنبي :
فقلّقتُ بهمّ الذي قلّقل الحشا قلّقل عيسٍ ، كلّهّن قلّقل (٢)

ويجدر التذكير هنا بأن الوزن أمر أساسي في القصيدة العربية التقليدية ، لا محيد عنه ، ولا سيما الالتزام بعدد التفعيلات التي تنظم الأبيات في كل قصيدة ، بحسب البحر الذي يمتطيه الشاعر . ولا أهمية بعد ذلك للعناصر الأخرى ، أو لدواعي الجمال ، في نظر علماء العروض الذين يتمسكون بقواعد هذا العلم ، ويتشدّدون في تطبيقها .

ذكرت ذلك لأنّقل منه إلى اختلاف الناس ، من أدباء ونقاد وباحثين ، في تعريف الشعر ، وبيان أركانه وعناصره ، وتحديد مظاهره حتى ليصعب اتفاقهم جميعاً على تعريف جامع مانع ، أو أركان وعناصر تحوز كلها الرضا والقبول :

ففریق يرى أن الشعر ليس بالوزن وحده ، ولا بالمعاني والصور الموحية ، ولا بالصناعة العروضية والموسيقا الإيقاعية ، والعاطفة المتدفقة ، ولا بالتراكيب العذبة والألفاظ الحلوة ، وإنما هو جماع ذلك كله ، متلاحماً في وحدة عضوية لا انفصام فيها .

وفريق آخر لا يعتدّ بالوزن البتّة ولا يجعله شرطاً أساسياً في الشعر ، بل همّة الإيقاع الموسيقي ، والرّنة الشعرية ، والانطلاق الحرّ ، والحركة التي تجري إلى هدفها بسهولة وبلا قيد ، والربط بين الانفعال النفسي وما ينبثق عنه من صور ومعانٍ ...

وحجة هؤلاء أن العرب - أو بعضاً منهم - لا يخصّون الشعر بالمنظوم ، وأن الشعر عندهم قد يكون منشوراً ، بدليل أنّهم لما سمعوا الرسول (ص) يتلو عليهم آيات

(١) المطيرة : قرية من مَنَزهات بغداد وسامراء . ودير عبدون : هو في سامراء ، قرب المطيرة .

(٢) قلّقله : حركه . العيس : الإبل . والقلّقل : الخفاف . والمعنى : أنني حركت - بسبب الهم الذي حرك نفسي - إبلا خفافاً في السير ، فسافرت غير مرجح بالمقام الذي يلحقني فيه الضيم .

ربه قالوا : إنه شاعر ، مع أنهم يرونها خالية من الوزن والتقافية ، حتى قال قائلهم ، وهو الوليد بن المغيرة حين سمع شيئاً من القرآن الكريم :

« فماذا أقول فيه ؟ فوالله ما منكم رجل أعلم مني بالشعر ولا يبرّجّزه ولا بقصيده ولا بأشعار الجنّ . والله ما يشبه الذي يقوله شيئاً من هذا . والله إن لقوله لحلاوة ، وإن عليه لطلاوة ، وإنه ليحطّم ما تحته ، وإنه ليعلو وما يُعلى » .

ولو كان الشعر عندهم قائماً على الوزن والتقافية فحسب ، لعرفهم القرآن خطئاً رأيهم . ولكنه اكتفى في الردّ عليهم بقوله : « وما هو بقول شاعر » .

ومن ذلك أيضاً ما روي عن الأصمعي أنه قال : قلت لبشار بن بُرد : إني رأيت رجال الرأي يتعجبون من أبياتك في المشورة (١) . فقال : أنا علمت أن المشاور بين إحدى الحسنيين : بين صواب يفوز بشمرته ، أو خطأ يشارك في مكروهه . فقلت له : والله أنت في كلامك هذا أشعر منك في أبياتك .

ويرى هذا الفريق أن المنظوم سمي شعراً لا لأنه ذو وزن وقافية فحسب ، بل لأنه في الغالب يتضمن المعاني الشعرية وعناصر الإبداع ، وإن شئت فقل إن العرب في الغالب لا تنظم الكلام إلا شعراً . وبهذا يمكن التوفيق بين التعريفات الحديثة للشعر وتعريف المتقدمين له (٢) .

وفريق ثالث لا يعتدّ إلا بالوزن وحده ، ويراه المقوم الأساسي للشعر ، انطلاقاً من تعريف القدماء له من أنه « قول موزون مقفّى ، له معنى » وكان هذا التعريف -- ولا يزال -- مثار جدل عنيف ، ونقاش حادّ . وأصحاب هذا الرأي معظمهم من علماء العروض الذين يدورون دائماً في فلك الأوزان والتفعيلات ، والأعاريض والأضرب ، ويحسّون في متاهات الزخافات والعلل ، وعثرات الضرائر والجوازات ...

(١) يريد قول بشار :

إذا بلغ الرأي المشورة فاستعن
ولا تجعل الشورى عليك غضاضة
وما خير كفّ أمسك الغلّ أختها

برأي نصيح ، أو نصيحة حازم
فريش الخوافي قوة للقوادم
وما خير سيف لم يؤيد بقائم

(٢) انظر كتاب « سر الشعر » ٨٦ - ٨٨ .

وأدى ذلك كله إلى اختلاف الناس في تعريف الشعر ، تبعاً لأذواقهم وثقافتهم ، حتى أدخلوا في الشعر ما ليس منه ، تارةً ، ونقصوه ما هو منه تارةً أخرى .

وكان من نتائج ذلك أيضاً أنهم فرقوا بين نوعين من الكلام الموزون هما : الشعر ، والنظم . وأرادوا بالنظم ذلك الذي خلا من الشعور والخيال والعاطفة وما إلى ذلك من عناصر الجمال ، واقتصر على الوزن والقافية فقط ، فهو لا يثير في نفوسنا أية نشوة أو ذكرى : كشعر المناسبات العارضة ، والشعر التاريخي ، وما نُظِم على بعض شواهد القبور ، وشعر التكبس والتملق ، ومعظم أشعار العلماء ، ولا سيما الفقهاء والنحاة . ومنه أيضاً شعر المتون العلمية : من نحو وصرف وبلاغة ، وما إلى ذلك مما يفيد حفظ هذه المتون وحدهم ، كألفية ابن مالك في النحو ، وألفية السيوطي في الحديث ...

فمن الذي يقول عن البيتين التاليين إنهما شعر ، وقد حصرَ فيهما «الناظم» أنواع « ما » في الاستعمال والإعراب :

حاملُ « ما » عشرٌ ، فإن رُمّت حصرَها فدونكها في ضمن بيتٍ تقرّرا
ستقهم شرط الوصل ، فاعجب لنكره بكفٌ ، ونقي زيد ، هيأت مصدرا

ومثل ذلك قول «ناظم» آخر في تعريف الجبل والخزل ، وهما من الزحافات المزدوجة التي تقع في حشو الأبيات الشعرية :

والطيُّ إن يُصحبَ بجبنٍ : خبَلُ وإنْ بإضمّارٍ فذاك الخَزَلُ

فمثل هذا الشعر لا يقصد منه إلا حفظ الألفاظ والمصطلحات ، وضبط الأصول والقواعد في عبارات جافة ، وكلمات مرصوفة رصفاً عجيباً بلا رابطة من نسب أو قرابة في كثير من الأحيان ، وهي « كلام موزون مُقَفَّى » فحسب ، لا يثير عاطفةً ، ولا يحرك عقلاً ، ولا يخالق في سماء الخيال والإبداع . وملاك الأمر هو في مثل قول شوقي :

والشعرُ إن لم يكن ذكرى وعاطفةً أو حكمةً ، فهو تقطيعٌ وأوزانُ

أو كما قال الزهاوي :

إذا الشعرُ لم يهزُكْ عند سماعه فليس خليقاً أن يُقالَ له شعرُ

فالشعر الحقيقي إذن هو الذي يثير الذكريات ، ويحرك العواطف ، وينير الحكم النابعة من التجربة الصادقة والشعور الحي ، وهو الذي يهزأ لذى سماعه ، ويزيدك على الإنشاد حسناً ؛ كما تقرأ في قول أبي الحسن الحصري القيرواني من قصيدته المشهورة :

يا ليلُ ، الصبُّ متى غدُّه	أقيامُ الساعةِ موعدهُ
رقدَ السُّمَّارُ ، فأرقَّه	أسَفُ للبينِ يردِّده
كَلِفٌ بغزالٍ ذي هَيْفٍ	خَوْفُ الواشينِ يُشرِّده
نصبتُ عيناىَ له شَرَكاً	في النومِ فعزَّ تَصيُّدهُ
صَمٌّ للفتنةِ متصِيبٌ	أهـواه ولا أتعبه
صاحٍ ، والخمرُ جنى فَمِه	سكرانُ اللحظِ مُعزِّدهُ
يا من جحدتُ عيناها دَمِي	وعلى خديها توردهُ
خداك قد اعترفا بدمي	فعلامَ جفونك تجحده
باللهِ هَبِ المشتاقَ كَرِي	فلعلَّ خيالك يُسعده . . .

ومن هذا تعلم أن « النظم » تسمية صحيحة لذلك الشعر الذي نُظِمَت كلماته « في الوزن كما انتظمت حبات العقد في السلك ، ولكن لا شعور فيهما ، فهما جميلان كاللؤلؤ ، ولكنهما باردان مثله أيضاً » وعلى هذا « ربما خرجنا على هذا التعريف - تعريف النظم - وعددنا من الشعر كثيراً من الكلام الجميل المنثور نثرأ ، وأخرجنا من الكلام المنظوم كثيراً من الشعر كنظم الفقهاء والنحاة (١) . »

« والمقياس في التفريق بين الشعر والنظم يعود للذوق الأدبي بالدرجة الأولى . وهذا الذوق الخاص - للتفريق بين الشاعر والنظام - يتربى بالإدمان على مطالعة الشعر الجميل ، واعتياد تذوقه واستساغته . ولا بد لمن يعاني الشعر أن يبتدىء بالنظم ، ويدرس قواعده وأساليبه ، ثم يرتقي فيشعر . والعلم الذي يبحث قواعد النظم يسمى : علم العروض (٢) » وهو ما درسناه في القسم الأول من كتابنا هذا إلى جانب علم القوافي ، على ما استقر عليه أمر هذين العلمين لدى القدماء :

(١) العروض الواضح ٨ .

(٢) المصدر نفسه ٨ .

ذلك أننا في هذا الكتاب إنما نبحث في « علم » له أصوله وقواعده وشروطه عند واضعيه ومستنبطيه ، وهم اعتمدوا في ذلك على أشعار العرب الثقات ، شأنهم في ذلك شأن علماء النحو واللغة في الجمع والتصنيف والاستنباط ...

ولهذا كان انطلاقنا منبثقاً من وجهة النظر العروضية الصّرف ، وهي ميداننا الذي نجول فيه ، متجاوزين تلك « الاعتبارات » التي تنظر إلى الشعر نظرات أخرى ، عامة أو خاصة ، والتي يجول أصحابها عادة في ميادين الأدب والنقد والبلاغة وما إليها ، مما يكون عماده الحسّ النوقى المنفعل غالباً ، لا الأساس العلمي العقلي . ولا ضير في ذلك ، ما دام لكل فنٍ أو علمٍ مجاله الذي يصول فيه بلا منازعٍ أو منافس . والعلوم والآداب والفنون كلّها يرفد بعضها بعضاً ، ويستمد بعضها من بعض ، في نسبٍ متفاوتة ، ودوائر تضيق أو تتسع .

ولم يغب عنا — ونحن ندرس علمي العروض والقوافي — أن الشعر فن جميل كالرسم والنحت ، والتصوير ، والرقص والموسيقى ، ولكنه في الوقت نفسه « صناعة » أو « علم » وُضعت له أصول وقواعد مستمدة من أشعار الفحول الذين تتلمذ لهم كبار الشعراء المحدثين في تواضع وإكبار ، لا متكررين لنوي السبق ، ولا جاحدين لأصحاب الفضل .

لذلك كنا مقيدتين فيما نكتب بقواعد يحرص الشادون في نظم الشعر على معرفتها حتى يجنبوا أنفسهم المزالق والعرثات . ولو كنّا نكتب في الأدب والتحليل والنقد ، لكان لنا بطبيعة الحال رأي آخر — غير « عروضي » على كل حال — في الشعر وأركانه ودعائه . وما مشكنا في ذلك إلا كمثل عالم الرياضيات أو الفلك والفضاء ، لا نطلب منه أن يقدم « العلم » للناس ممزوجاً بخيالات الأدباء ، وتلوق المنفعلين ، وسجعات البديعيين بدعوى تحبيب الناس فيه ، وإلا ضاعت حقائق العلم ولم يعد « علماً » بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة .

هذا كله ونحن مؤمنون بأنه ما كل كلام موزون بشعر ، ولا كل شعر هو كلام موزون ، سواء أكان الشعر موروثاً تليداً ، أم كان طريفاً مستحدثاً . وليس هناك شعر قديم جيد ، أو شعر حديث مرذول ، بل هناك شعر جيد فحسب ، مهما كان عصره . ولا يجوز النظر إلى المتقدم بعين الجلالة لتقدمه ، ولا إلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره ،

بل ينبغي النظر — كما يقول ابن قتيبة^(١) — بعين العدل على الفريقين ، وإعطاء كل حظه ، وتوفير حقه عليه . ولم يقصر الله الشعر « على زمنٍ دون زمن ، ولا خص به قوماً دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر ، وجعل كل قديم حديثاً في عصره ، وكل شرف خارجية^(٢) في أوله . فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدّون محدّثين .. ثم صار هؤلاء قدما بعد العهد منهم ، وكذلك يكو من بعدهم لمن بعدنا .. فكل من أتى بحسنٍ من قول أو فعل ذكرناه له ، وأثنينا به عليه ، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ، أو حداثة سنّه ، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدّمه » .

عملنا إذن في هذا الكتاب ، من قبل ومن بعد ، يستند إلى علم له أصوله وقواعده ، فمن حقّ هذا العلم علينا — ككلّ علم — أن نكون أمناء ونحن نعرض حقائقه ومظاهره ، مبتعدين عن كل تهويم لا يقظة وراءه ، وعن كل خيال لا حقيقة فيه . ونحن مضطرون إلى ذلك اضطراراً ، يفرضه علينا المنهج العلمي ، ويدعونا إلى أن نتغاضى عن أمور كثيرة لها أهميتها في الشعر ، من خيال وصور وعاطفة وما إلى ذلك من أمور أشرنا إليها في مواضع سبقت. وأن نتغاضى كذلك عن أمور أخرى لاندخلها في حسابنا ، مثل : الوحدة التأليفية أو العضوية للقصيدة ، ووحدة البيت ، وهيكل القصيدة ، وعمود الشعر ، وما إلى ذلك من مصطلحات نقدية ، أو بلاغية ، أو أدبية ؛ ولكل منها ميدانه وأصحابه .



(١) مقدمة « الشعراء والشعراء » ١٠ (ط . بيروت) .

(٢) الخارجي : الذي يشرف بنفسه . فهو شبيه بمن يسمونه « العصامي » . والكلام الموضوع بين الأهلة هو لابن قتيبة .

التجديد في الموسيقى الشعرية

لدى المحدثين

ما زال جمهور الشعراء القدامى والمحدثين ينظمون زمناً طويلاً على البحور الشعرية الموروثة التي اخترع الخليل أوزانها ، وحدّ - هو وتلميذه الأخفش - حدودها وقواعدها ...

إلا أن ذوي الترعات التجديدية من الشعراء المحدثين ملّوا النظم على وتيرة واحدة في القصائد ، وناقوا إلى مزيد من التنوع والتجديد ، ورأوا أن حصر الأوزان في عدد محدود يضيق عليهم مجالات القول ، بل يسدّ عليهم منافذه ، فراحوا يحدّثون أوزاناً آخر جديدة لا عهد للشعر العربي بها ولا بمثلها .

وسار هذا التجديد الموسيقي في بدئه وثيد الخطأ ، كأنه يمشي على استحياء ، أو يبدو خائفاً يترقب ، حتى اشتدّ عوده ، ورسخت أصوله ، ووضعت له مصطلحات ومسميات سارت جنباً إلى جنب مع مصطلحات الشعر التقليدي وإن لم تنسلخ عنه انسلاخاً تاماً ، بل بقيت مرتبطة به ، ومتفرعة عنه تفرّع الأغصان من الشجرة . وهكذا كانت بذور التجديد قديمة ، ظهرت غراسها منذ أواخر القرن الثاني للهجرة ، ولا يبعد أن يكون الخليل نفسه قد شهد تلك الغراس في بدء نموّها واخضرارها .

إلا أن تلك الثورة التجديدية على الموسيقى الشعرية الموروثة لم تكن عارمة جارفة ، بل كانت رفيقةً ليّنة ، إذ اقتصرّت في الغالب على « الأوزان » تارةً ، و « القوافي » تارةً أخرى ، دون غيرها من عناصر الموسيقى الشعرية ، التي وقفنا عندها في القسم الأول من هذا البحث ، والتي بقيت كما هي ، ولم يتعرض لها أحدٌ من الباحثين أو النقاد بشيء من التبديل أو التعديل .

لم يتجاوز الأمر إذن التجديد في الوزن - من حيث عدد التفعيلات ، وموضع كل منها في البيت - والتجديد في القافية ، من حيث التنوع في الرويات ، أو السير فيها على نظام معين ، ... فكان للمولدين من ذلك ظواهر تجديدية بارزة أطلقها

شعراؤهم ، ثم نمت وازدادت على توالي الاحقاب ، حتى اضطّرّ أرباب علم العروض إلى تدوينها وإلحاقها بكتبهم مفردة منعزلة ، غير ناسين الإشارة إلى أن هذه الأوزان في رأي بعض العلماء العروضيين ليست من الشعر في شيء .

ولعل أبا العتاهية (- ٢١١ هـ) كان من أبرز أولئك الشعراء المجددين . فقد ذكر صاحب « الأغاني » أن أبا العتاهية جاء بأوزان طريفة لم يتقدمه الأوائل فيها ، حتى إنه لما سئل : هل تعرف العروض ؟ قال : أنا أكبر من العروض .

ومن أمثلة ذلك ما روي أنه قعد يوماً عند قصّار ، فسمع صوت المدقّة ، فحكى ذلك في أبيات له ؛ منها :

للمَنونِ دائِرا تَ يَدِرْنَ صَرَفَها
هُنَّ يَنْتَقِيْنا واحداً فواحداً

وتولدت كذلك أوزان جديدة عند نفر آخر من أصحاب الشعر التقليدي منهم : سلّم الخاسر (- ١٨٦ هـ) ومسلم بن الوليد (- ٢٠٨ هـ) .

ومما هو بسبيل من هذا : أبيات أوردها صاحب العمدة قال : « وأنشد الزجاجي وزناً مشطوراً عجيب الفصول ، لا أشك في أنه مولد مُحَدَّث ، وهو :

سَقَى طَلالاً مُجْزَوَى هَزَبُ الوَدَقِ أَحْوَى
عَهْدُنا فِيه أروى زماناً ثم أَقْـوَى
وأروى لا كَنُودُ ولا فِيها ضُـودُ
لها طَرْفٌ صَيُودُ ومبْتَسِمٌ بَسْرُودُ
لنَّ شَطَّ المزارُ بها ، ونات ديسارُ
فقلبي مستطارُ وليس له قرارُ
ستُـدْنيهـا ذَمُولُ جَلَنَفْعَةٌ ذُلُولُ
إذا عَرْضَتْ هُجُولُ تُقْصِّرُ ما يَطُولُ (١)

(١) مُجْزَوَى : مَوْضِع . هَزَبُ : الرِّعْد . الوَدَقُ : المَطَر . أَحْوَى : أَسْوَدَ ، لِفَزَارَتِهِ . كَنُودُ : تَتَنَكَّرُ للمُودَةِ والمُواصلَةِ . الذَّمُولُ : النَّاظَةُ السَّرِيعَةُ . جَلَنَفْعَةٌ : جَسِيمَةٌ . المَـجُولُ : المَطْمَئِنُّ مِنَ الأَرْضِ .

وهذا وزن ملتبس (مفاعلتن فعولن) : يجوز أن يكون مقطوعاً من مربّع الوافر ، ويجوز أن يكون من المضارع مقبوضاً مكفوفاً .. »

ولا ريب أن هناك أمثلة كثيرة من تجديد رواد المولدين ومن بعدهم ، استنبطوها أو أبدعوها بدافع الحاجة إلى أطرٍ موسيقيةٍ جديدة ، ولا سيما حين توطدت الأواصر الثقافية والموسيقية بين العرب والفرس .

وإذا تتبعنا الأوزان والصور التي اختصّ بها المولّدون بعد ذلك ، ونظموا عليها ، وجدناها فئتين ، الأولى : هي الأبحر المهملة ، والثانية : هي الفنون الشعرية المحدثّة :

الأبحر المهملة

وتسمى أيضاً : « الأبحر المولّدة » أو « المحدثّة » . وزعم بعضهم أنها ليست من الشعر في شيء — وإن سميت أبحراً — لخروجها على أوزان العرب . وقد ردّ الزمخشري ذلك .

ومن الجدير بالذكر أن المولدين لم يبتدعوا أوزان تلك الأبحر ابتداءً ، وإنما استخرجوها من دوائر البحور الستة عشر ، على الطريقة الرياضية ، ثم نظموا عليها . ومن المعلوم أن الأبحر الشعرية التقليدية موزعة على خمس دوائر عروضية (١) :

١ — دائرة المختلِف : تشتمل على ثلاثة أبحر مستعملة ، هي : الطويل ، والمديد ، والبسيط ، وعلى بحرَين مهملين ، هما : المستطيل ، والممتد .

٢ — دائرة المؤتلف : تشمل بحرَين مستعملين ، هما : الوافر ، والكامل ، وبحراً مهملاً يقال له : المتوفر .

(١) وهو رأي الجمهور ، ويرمز إليها جميعاً قول صاحب الخرجية : « خف لثق » . وفي بعض نسخها : « خف شلق » فتكون الثالثة عند فريق كالتبريزي هي دائرة المشتبه ، والرابعة هي دائرة المجتنب . وذلك سر الاختلاف .

٣ - دائرة المجتَلَب : تتركب من ثلاثة أبحر مستعملة : الهزج ، والرجز ،
والرمل .

٤ - دائرة المشتبه : فيها ستة أبحر مستعملة : السريع ، والمنسرح ، والخفيف ،
والمضارع ، والمقتضب ، والمجث . وثلاثة أبحر مهملة : المتد ، والمنسرد ، والمطرود .

٥ - دائرة المتَّفِق : فيها بجران مستعملان : المتقارب ، والمتدارك .



وعلى هذا فالأبحر المولدة ستة ، هي : المستطيل ، والممتد ، والمتوفر ، والمتد ،
والمنسرد ، والمطرود :

١ - البحر المستطيل : سمي بذلك لكونه مقلوب الطويل . وأجزاؤه : (مفاعيلن
فعولن مفاعيلن فعولن) مرتين . ومثاله :

لقد هاجَ اشتياقي غريرُ الطرفِ أحورُ أديرَ الصُّدغُ منه على مسكٍ وعنبرُ
وقد يستعمل مربعاً كقوله :

أيسـلو عنك قلبٌ بنارِ الحبِّ يـضـلِّي ؟
وقد سـدـدتَ نـحـوي من الألفاظ نـصـلاً !

٢ - البحر الممتد : هو مقلوب المديد . وأجزاؤه : (فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن)
مرتين . ومنه لبعض المولدين :

صادَ قلبي غزالُ أحورُ ذو دلالٍ كلما زدتُ حبّاً زادَ مني نفورا

ويمكن أن نجعله مربعاً إذا نظمنا في سلكه قول أبي العتاهية :

عُتِبَ بالخـيالِ ؟ خـبـريـني ، ومـالي :
لا أراه أـتـاني زائراً مُـذْ لـيالٍ ؟

٣ - البحر المتوفر : أخرجوه من الوافر في الدائرة الثانية ، لكنه في تفعيلاته محرف الرمل ، وأجزاؤه (فاعلاتك فاعلاتك فاعلن) مرتين . ومثاله قول بعض المولدين :

ما وقوفك بالركائب في الطلل ؟ ما سؤالك عن حبيبك ؟ قد رحل
ما أصابك ، يا فؤادي ، بعدهم ؟ أين صبرك ، يا فؤادي ، ما فعل ؟

٤ - البحر المثند : وهو مقلوب المجتث . وأجزاؤه : (فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن)
مرتين ، ومثاله :

ما لسلمي ، في البرايا ، من مشيه لا ، ولا البدر المنير المستكمل
٥ - البحر المنسرد : أجزاؤه : (مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن) مرتين . ومثاله :
لقد ناديت أقواماً حين جاؤوا وما بالسمع من وقير لو أجابوا
ويدخل حشوه الكف والقبض . كما يدخل القصر عروضه وضربه معاً .

٦ - البحر المطرد : وهو مقلوب المنسرد ، أو مقلوب المضارع التام . وأجزاؤه
(فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن) . ومثاله :
ما على مستهام ريع بالصد فاشتكى ، ثم أبكاني من الوجد ؟



ملاحظة :

أضف بعضهم إلى الأبحر المهمة أربعة آخر هي :

- ١ - الوسيم : أجزاؤه : (فاعلاتن فعولن) مربعاً أو مثنياً .
- ٢ - المعتمد : أجزاؤه : (فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك) مرتين .
- ٣ - الفريد : أجزاؤه : (مفعول مفاعيل مفاعيل فعول) مرتين .
- ٤ - العميد : وزنه : (مفعول مفاعيلن مفاعيلن فع) مرتين .

الفنون الشعرية المُحدثة

وتسمى : الفنون السبعة . ولم يعدّوها أيضاً من الشعر ، لخروجها على الأوزان الموروثة ، وهي سبعة ، وقد جعلوها ثلاثة أقسام :

١ — ما يجب فيه مراعاة قوانين اللغة : الموشح : والدُّوبيّت ، والسلسلة^(١) . ويسمونها فنوناً معربة ، لأنّ اللحن فيها لا يُغتفَر .

٢ — ما يراعى فيه الوزن فحسب : الزجل ، والكان وكان ، والقوما . وهي ملحونة أبداً .

٣ — ما يحتمل الإعراب واللّحن : المواليتا .

وهذا تفصيل القول فيها :

١ — الموشح : نشأ في الأندلس منذ أواخر القرن الثالث الهجري ، مع انتشار الغناء واللهو ، فمن الطبيعي أن تدور موضوعاته حول الغزل والخمرة والطبيعة ، حتى أصبح له ضروب كثيرة جداً . وسمي بالموشح لما فيه من تزيين وترصيع وصنعة وتناظر وتنوّع في القوافي ... مما يجعله كوشاح المرأة المرصّع .

وللموشحات نُظُم مختلفة . . وأسلوبها عربي التراكيب ، ما عدا القفل الأخير من الموشح ويسمى الخُرْجة ، إذ يستحسنون أن يكون عامياً . لكن لغة الموشحات ضعفت على مرّ السنين .

وهي من حيث الأوزان ثلاثة أنواع :

أ — نوع يلتزم البحور الموروثة ، وربما غيّرُوا فيه قليلاً وهو المستحسن .

ب — ونوع لا يتفق مع أوزان الخليل ، بل يكون وزنه مما يستعذبه الذوق .

ج — ونوع سماعي ، لا يعرف صحيحه من مكسوره إلا بالغناء .

(١) وبض المصنفين يسقطون « السلسلة » ويذكرون « الشعر القريض » وهو مقسم عندهم إل عشرة أبواب كأبواب حماسة أبي تمام ، وقيل ثمانية عشر باباً .

ومن أشهر الموشحات تلك التي نظمها أبو بكر بن زهر الأندلسي ، ونكتفي
بذكر قفيلين من أولها ، مع بيت بينهما :

أيها السّاقِي ، إِيْلِكَ المُشْتَكِي قَدْ دَعَوْنَاكَ وَإِنْ لَمْ تَسْمَعْ
وَنُذِيرُ هِمَّتُ فِي غُرْتِهِ
وَبشُرْبِ الرّاحِ مِنْ راحته
كَلَمَّا اسْتَيْقَظَ مِنْ سَكْرَتِهِ
جَذَبَ الرِّقَّ إِلَيْهِ وَاتَكَا وَسَقَانِي أَرْبَعًا فِي أَرْبَعِ
وهذا الموشح تقليديّ الوزن ، وهو من بحر الرمل .

وإليك موشحاً آخر لعبادة القزّاز ، يتميز بطابع قشيب ووزن جديد :

بَلَدُ تَيْمٍّ ، شَمْسُ ضُحَا غَصْنُ نَقَا ، مَسْكُ شَمٍّ
مَا أْتَمَّ ، مَا أَوْضَحَا مَا أَوْزَقَا ، مَا أُنَمَّ
لَا جَرَمٌ ، مَن لَحَا قَدْ عَشِقَا ، قَدْ حُرِمَ

وذكر ابن خلدون^(١) أن الذي اخترع الموشحات في الأندلس هو مقدّم بن
مُعاوِيَة الفَريرِي من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني (- ٣٠٠ هـ) وبرع بعده
في هذا الفن عبادة القزّاز شاعر المعتصم بن صمادح ، صاحب المَريّة .

ولا ريب بعد هذا أن الموشحات فتح جديد في الموسيقى الشعرية والأوزان المبتكرة ،
ويمكن أن نعدّها خطوة سبّاقة مهّدت السبيل أمام المجدّدين من رواد الشعر الحديث ،
لأنّها كانت ثورةً على نظام القصيدة ، إذ أصبح للنّوع أثره في تنويع القوافي ، واختيار
أوزانٍ لا عهد للعربية بها . ومن هنا كان للموشحات فضل على شعر التروبادور أيضاً .

٢ - الدّوْبَيْت : اخترعه الفرس واقتبسه العرب ، ومعناه « بَيْتَان » ، لأنهم
لم يكونوا ينظمون منه أكثر من بيتين . وسمّوه أيضاً الرّباعي لاشتماله على أربعة أشطر .
وقد اشتهر عندهم عمر الخيام رباعياته الرائعة .

(١) مقدّمة ابن خلدون ٥٨٤ (طبعة مصطفى محمد) .

واللدوبيت وزن واحد مشهور ، أجزاؤه (فعْلُن متفاعِلن فعولن فعِلن) مرتين .
وقد تُغَيَّر (متفاعِلن) إلى (متفاعِلن) أو (متفاعِلن) ، و (فعِلن) في العروض
والضرب إلى (فعْلُن) ، وأصلهما (فاعِلن) دنحها الحين أو القطع . ومن أمثلته :

يَأْمَنُ بَسْنَانٍ رُحْمِيهِ قَدْ طَعَنَّا والصَّارِمِ مِمَّنْ لِحَاطَةِ قَطَعْنَا
أَرْحَمُ دَنِفًا فِي سِنِّهِ قَدْ طَعَنَّا مِنْ حُبِّكَ لَا يُصِيْبُهُ قَطُّ عَنَّا

٣ - السلسلة : مجهول النشأة ، قليل الذبوع يعدّ تارة مع الأبحر المهملة ، وأخرى
مع الفنون السبعة بإسقاط الشعر القريض .

وكثيراً ما يلتبس فن السلسلة بالدوبيت ، ومن يفرّق بينهما يجعل وزن السلسلة :
(فعْلُن فعِلَاتن مستفعِلن فعِلَاتن) مرتين . وقد تتغير (مستفعِلن) إلى (مُتَفَعِلن) ،
(فعِلَاتن) في العروض والضرب إلى (فعِلَاتَان) وفي هذه الحالة يصبح مردوف
القافية ، ومثاله :

السَّحَرُ بِعَيْنِكَ مَا تَحَرَّكَ أَوْ جَالَ إِلَّا وَرَمَانِي مِمَّنِ الْغَرَامِ بِأَوْجَالَ
يَاقَامَةُ غُصْنٍ نَشَا بِرَوْضَةٍ إِحْسَانٍ أَبَانَ هَفَّتْ نَسْمَةُ الدَّلَالِ بِهِ مَالٍ

٤ - الزَّجَل : هو أول الفنون الملحونة التي سارت على لغة العامة إلى عصرنا ،
ولا سيما في مصر ولبنان . وأصل نشأته في الأندلس بعد الموشح ، بل إن الموشح هو
الذي تحول إلى هذا الفن العامي الصرف في رأي بعضهم .

وقد اتبع فيه ناظموه النغم غالباً ، وربما نظموه على البحور الستة عشر ، لكنهم
زادوا عليها أضعافاً كثيرة حتى قالوا : صاحب ألف وزن ليس بزجّال .

ومن الزجل نوعٌ أجزاؤه : (مستفعِلن فعْلُن فعْلُن) أربع مرات ، في بيين يؤلفان
دَوْرًا ، ومجموعها يسمى « البيت » . وربما قالوا « فعْلَان » بدل « فعْلُن » الأخيرة .
ومثاله :

مَنْ الْكَرَّكَ جَانَا « النَّاصِرُ » وَجَبَّ مَعُو أَسَدُ الْغَابَةِ
وَرَكْبَتِكَ يَا شَيْخَ « هَنْطَشُ » مَا كَانَتْ إِلَّا كَدَابِهُ

٥ - الكان وكان : تاريخه مجهول ، ويقال إنه من اختراع البغداديين ، وسمّوه بذلك لأنهم لم ينظموا فيه سوى الحكايات والخرافات ، فكان قائله يحكي ما كان . ولم يشتهر هذا الفن عند المصريين . وله وزن واحد مشهور ، وقافية ساكنة مردوفة ، وهذا الوزن دَوْرُهُ مركب من أربعة أشطار في بيتين يتكرر وزنهما في القصيدة الواحدة هكذا :

مستفعِلن فاعِلَاتن مستفعِلن مستفعِلَاتن
مستفعِلن فاعِلَاتن مستفعِلن فعِلَاتن

ومثاله قول بعضهم ، ويلاحظ تنوع الروي :

قُسِّمَ يامَقْصَرُ تَضَرَّعُ قَبْلَ أَنْ (١) يَقُولُوا : كَانَ وَكَانَ
لِلْبَرِّ تَجْرِي الْجَوَارِي فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ

٦ - القُومَا : اخترعه البغداديون ليغنّوا به الناس في سحور رمضان ، ويعثوهم من مضاجعهم . واشتق اسمه من قول المسحّرين بعضهم لبعض : « قُومَا نَسْحَرُ قُومَا » .

وقد اشتهر هذا الفن في العراق ، أيام الخليفة العباسي «الناصر لدين الله» (٥٦٢٢هـ) واقترن باسم «أبي نقطة» الذي جعل له الناصر مرتباً سنوياً . فلما مات أراد ابنه أن يعرف الخليفة بموته ، فجمع بعض أتباع والده في أول ليلة من رمضان ، وراح يغني «القوما» تحت شرفة القصر بصوتٍ رخيم ، وكان مما قاله :

يَاسَيِّدَ السَّادَاتِ لَكَ بِالْكَرَمِ غَادَاتُ
أَنَا ابْنُ أَبِي نَقْطَةِ (٢) تَعِيشُ أَبُو يَاسَا مَاتُ
فطرب له الخليفة ، وفرض له ضِعْفِي ما كان لأبيه .

والوزن المشهور لفن القوما هو : (مستفعِلن فعِلَاتن) مرتين ، وربما تصرّفوا في وزنه بطريقتي آخر ، فجعلوه : (مستفعِلن فاعِلَاتن) أو (مستفعِلن فاعِلَاتن) .

(١) همزة «أَنْ» مخففة لضرورة الوزن .

(٢) يلاحظ نقصان الوزن في العروض ، ولا يصحّ إلا بإشباع فتحة الطاء .

٧ — المواليتا : هذا الفن يحتمل الإعراب واللحن . ذكر في سبب نشأته أن الرشيد لما نكب البرامكة أمر ألا يُذكروا في شعر . فرثتهم جارية لجعفر بهذا الوزن وجعلت تنشد وتقول : « يا مَواليتا (١) » ليكون في ذلك منجاة لها من الرشيد ، لأنها لا ترثيهم بالشعر المنهي عنه .

والرأي الراجح عند مؤرخي الأدب أن المواليتا نشأ أولاً عند أهل واسط إذ كان غلمانهم يغنون به في رؤوس النخل وعلى سقي المياه ، ويقولون في آخر كل صوت : « يا مَواليتا » إشارة إلى ساداتهم ، ثم اشتهر به البغداديون حتى عُرف بهم .

ولعل « المواليا » هو نفس اللون العامي : « الموال » ، ولهذا يشك بعض الباحثين المعاصرين في رواية أصل نشأته ، ويرى أن يُنسب إلى عصور متأخرة ، لا تتعدى القرن السادس ، أو السابع ، للهجرة .

أما وزن « المواليتا » فهو من البحر البسيط ، ويركب على الغالب من بيتين مُتَفَتِّحَيْن ، تُختم أشطرهما الأربعة بروي واحد ، وله ثلاث أعاريض تشبهها أضربها ، وهي : (فاعلن) ، و (فعلن) ، و (فعلان) . وكثيراً ما تسكن فيه أواخر الكلمات . ومن أمثلته ، وقد جاء العروض والضرب على (فعلن) :

أَنْتُمْ أَساسُ بِلأِي في الهَوَى أَنْتُمْ أَذَبْتُمْ الجِسْمَ مِنْ بَعْدِ النَوَى أَنْتُمْ
مالي طيبٌ يداويني سِوى أَنْتُمْ باللهِ ، هذا الجِفا مِمَّنْ تَعَلَّمْتُمْ ؟

ويسمى هذا النوع المتفق الروي رباعياً . فاذا اتفق ثلاثة أشطر سمي أعرج ، وقد يتركب من سبعة أشطر ، ثلاثتها الأولى تتفق بحرف ، والثانية بحرف ، ثم شطر سابع يوافق في رويته الثلاثة الأولى . ويسمى هذا النوع : النعماني .

ملاحظة :

هذه هي الفنون السبعة التي استقرَّ عليها أكثر المتأخرين . ومن الجدير بالذكر

(١) أصلها : يا مواليتا ، والكلمة جمع مصاف إلى ياء المتكلم ، مفردتها : مولى ، وهو السيد . والألف بعد ياء المتكلم ناتجة عن إتياع فتحة الياء عند الإنشاد أو التناء ، فأثبتت في الرسم .

أنه لا اختلاف في عددها بين أهل البلاد من المتقدمين ، وإنما الاختلاف فيما ينطوي عليه هذا العدد . ومما يرد ذكره لديهم أيضاً فنّان عاميتان ، هما : الحُمّاق ، والحجّازي :

١ - الحُمّاق : فنّ من الشعر الشعبي ، لم يُعرف إلا عند أهل مصر والشام والمغرب ، وربما أدخله بعضهم في الزجل . وهو يقابل القوما عند أهل بغداد . وتتحد القافية في كل بيتين من القطعة (١) .

٢ - الحجّازي : هو - كالقوما - من اختراع البَغَادِدة للغناء به في سحور رمضان ، مستعيزين به عن الزجل الذي يعدّونه نوعاً من الموشح .

ووزنه بيتان من البحر السريع بثلاث قوافٍ ، وهو يشبه الزجل في كونه ملحوناً ، وفي كونه أقفلاً ، كل أربعة منها بيت ، ويخالفه في أن القطعة منه لا تكون إلا على روي واحد ، مهما بلغ عدد أبياتها .



تلك ألوان من التجديد في موسيقا الشعر فجرّها الحضارة العربية ، على توالي السنين ، في العصرين الزاهرين : العباسي والأندلسي ، منذ عصر الخليل الفراهيدي وما بعده ، وأسهمت في هذا التجديد بلدان وأصقاع كثيرة في : الأندلس ، والمغرب ، والعراق ، وبلاد الشام ، ومصر ...

ونحن لم نتقصّ تلك الألوان طُراً ، ولا حاولنا حصرها أو الإحاطة بها ، لأن كتب الأدب والنقد والاختيارات وما إليها قد احتضنت شواهد أخرى كثيرة تدلّ على أن المولدين ومن بعدهم لم يكفّوا عن اختراع هيئات متعددة ، في الموسيقا الشعرية ، وضروب طريفة ، وصورٍ مستملحة أغنت إيقاعات الشعر العربي في أوزانه وقوافيه ولُغته ، وإن اختلفت في بعضها الأذواق ، وكانت مثار جدل ونقاش ، من حيث صلتها بالشعر العربي الموروث وأوزانه التقليدية ، وحملت أسماءً وألقاباً شتى .

وقد لاحظنا أن أساليب التجديد كانت مختلفة ، فبعضها قام على استنباط أوزان لا عهد للشعر العربي بها من قبل ، وإن ارتكز في أساسه على الأوزان المعروفة ، كالاستطيل ،

(١) انظر أمثلة له في المستطرف ٢ / ٢٤٣ والأدب العالمي في مصر ١٤٢ .

والتوفر .. وبعضها أبدع أوزاناً جديدة مبتكرة . بل إن طائفةً منها لا وزن لها ، وجلّ اعتمادها على السماع ، بالأذن الموسيقية الرقيقة ، من جهة ، وبالارتكاز على الغناء الذي يعين على تمييز الصحيح من المكسور ، من جهة أخرى .

وقد سمّوا بعض تلك الألوان مسن النظم « فنوناً » : كالزجل ، والقوما ، والموالي .. الخ ، وهذه التسمية تبدو غير دقيقة ؛ فما تلك « الفنون » إلا أوزان شعرية جديدة ، تتوافر فيها عناصر موسيقية أهمها الإيقاع ، وصلاحياتها للغناء والتلحين في بعض المناسبات . ولو جاز وصفها بأنها « فنون » ، لجاز أن نسمي كل بحر من بحور الشعر فناً .

على أن هذه الألوان التجديدية لم تكن في جملتها هجينة أو أعجمية ، ولا انبثت صلتها بجلورها الأصلية ، بل بقيت عربية الوجه واللسان والقالب ، تتقلب في دوائر علمي العروض والقوافي ، وتستقلّ بأوزان لها أعاريضها وأضرابها ، وزخافاتها وعللها ، وإن كان بعضها يشذّ عن هذا السبيل . حتى الزجل الذي تعددت أشكاله وموسيقا أوزانه ، نراهم يقولون فيه : « صاحب ألف وزنٍ ليس بزجال » فكان الوزن أمر ليس منه مناص ، ولا عنه محيد .

وكانت الموشحات — كما رأينا — أهم تلك الصور التجديدية على الإطلاق في سمعتها وذيوعتها . فقد أغنت الموسيقى الشعرية وأمدتها بنسخٍ فريد ، ولقي الشعر بها خيراً كثيراً ، في ميادين مختلفة من الحياة ، والفن ، والطبيعة ، والأدب ، واللغة . ولعل هذا هو السرّ في خلود الموشحات وبقائها على توالي الأحقاب ، تلقى الترحيب والقبول ، ولا تخلق جدتها مهما تعاقب الملّوان ، واختلف الليل والنهار .

ولم يقف تيار التجديد في موسيقا الشعر العربي حتى العصر الحديث ، وهذا برهان على حيوية ذلك الشعر ومرونة أوزانه ، وقابليته للتطور . ووراء ذلك كله حب الناس للتجديد ، ورغبتهم عن الرتوب ، ومدافعتهم لكل ما يورث السآمة والإملال . والزمان زعيمٌ بعد ذلك بإبقاء الأصلح ، ودوام الأنقى ، وذهاب الزبد جُفَاءً ، واعتبر بما ذكرناه في هذه الصفحات عن التجديد في الموسيقى الشعرية لدى المحدثين تجد ذلك صحيحاً ، في تبين ما بقي خالداً حتى اليوم من تلك الأوزان والفنون ، وما عفت عليه الأيام فاندثر وتلاشى ، وأصبح أثراً بعد عين .



التجديد في الموسيقى الشعرية

لسدى المعاصرين

٢ - في إطار البحث

لا جرم أن التطور من سنن الحياة في مختلف مظاهرها ، مهما يكن نوع هذه المظاهر . ولئن جمدت الحياة العربية في كثير من جوانبها لبّان العصرين : المملوكي والتركي ، لقد عادت في العصر الحديث إلى أصالتها التليدة لتقيم عليها طارفاً غنياً متنوعاً .

وقد سائر الأدب نفسه تلك الحركة الدافقة ، فازدهر الشعر والنثر بفنونهما المختلفة ، شكلاً ومضموناً ، ونال القصيدة العربية من هذا الازدهار قسطاً كبيراً ، وما تزال هذه القصيدة تحقق كثيراً من أمارات التجديد ، على الرغم من تعثر الخطأ حيناً ، وتسرب بعض الشوائب حيناً آخر .

صحيح أن ألواناً يسيرة من التبدل والتجديد في الشعر القديم قد برزت في أنماط من الأراجيز ، والموشحات ، والأوزان المولدة ، والفنون المستحدثة ؛ إلا أن أسلوب الشطرين المتناظرين بقي الصورة الغالبة على الشعر العربي ، حتى تجاوزت الانطلاقة الحديثة تلك الحدود ، وبدأ التحول جلياً في النصف الأول من القرن العشرين ، وآل الأمر أخيراً إلى لون من الشعر « الحر » اشتهر باسم (شعر التفعيلة) وكانت حركة « أهم حركة تطويرية في تاريخ الشعر العربي ، لأنها تناولت ميدان البناء الشعري والأداء ، وهذا ما يميزها عن حركات التجديد السابقة (١) » .



والشائع في أذهان المتأدبين اليوم أن حركة الشعر الحديث ، تلك ، لا يعدو عمرها ثلث قرن ، مع اختلاف في « أولية » الفائز بقصب السبق ، وحامل لواء التقدم :

(١) من حديث لصالح عبد الصبور ، في جريدة الوحدة - العدد ٤٩٦ : ١٨ / ٩ / ١٩٦٠ . هذا وقد تبانت آراء الباحثين في تحليل النواحي إلى هذه الحركة . انظر تفصيلها في « قضايا الشعر المعاصر » ٣٥ و « في شعر النكبة » : ٩١ .

فنازك الملائكة (١) تذهب إلى أن قصيدتها «الكوليرا» التي نظمها يوم ٢٧/١٠/١٩٤٧ ونشرتها في مجلة «العروبة» اللبنانية، كانت أول قصيدة حرّة الوزن. ثم تلتها قصيدة «هل كان حباً» التي نظمها بدر شاكر السياب وضمّنتها ديوانه «أزهار ذابلة» الذي صدر في كانون الأول عام ١٩٤٧.

وبعد سنتين صامتين ١٩٤٩، صدر ديوان «شظايا ورماد» لنازك، وقد ضمّنته مجموعة من القصائد الحرّة، ووقفت — في مقدمة الديوان — عند هذه القصائد وأشارت إلى وجه التجديد في ذلك الشعر. وما كاد هذا الديوان يظهر حتى أثّرت حوله مناقشات في الصحف والأوساط الأدبية وأخذت الحركة تنمو وتتسع، وظهرت دواوين عراقية متعاقبة تضم مجموعات من الشعر الحرّ لعبد الوهاب البياتي، وشاذل طاقة، والسياب... ولم تلبث حركة الشعر الجديد أن غمرت الوطن العربي، حتى هجر بعض الشعراء أسلوب الشطرين، وبقي آخرون يمزجون في نظمهم بين الشعر التقليدي، والشعر الجديد، وثبت فريق ثالث متشبهاً بهيكل الشعر الموروث.

ولكن ما ذهبت إليه نازك من نسبة «الأوليّة» إلى نفسها لم يُسلّم لها بسهولة، بل كان موضع نقاشٍ حادٍّ (٢)، ... إذ يتردد اسم كلٍّ من السياب وعلي أحمد باكثير فيمن سبق إلى هذه الحركة الشعرية الجديدة. ونرى السياب نفسه يعترف لباكثير (٣) بأنه «أول من كتب على طريقة الشعر الحرّ في ترجمته لرواية شكسبير: روميو وجوليت...» التي أعدها سنة ١٩٣٧ ولكنها لم تطبع إلا في كانون الثاني ١٩٤٧ وفي هذه المسرحية استعمل باكثير البحور التي تقوم على تفعيلية واحدة: كالرمل، والمتدارك.

ويدهّي لويس عوض أنه سبق نازك إلى كتابة الشعر الحرّ في ديوانه «بلوتو لاند plouto - land» وقصائد أخرى» الذي صدر سنة ١٩٣٨، إلا أن محمود أمين العالم

(١) قضايا الشعر المعاصر : ٢١ .

(٢) من ذلك ما قاله لويس عوض : إنه كلام «نضرب عنه صفحاً لأننا لا نأخذ مأخذ الجد التفاضل بالأنساب ، ولا نعتقد أن الثورات الفنية أو الأدبية أو الاجتماعية أو السياسية يمكن أن تولد هكذا بين يوم وليلة ، أو أن تكون من صنع شخص واحد ، أو أن قصيدة واحدة يمكن أن تحدث هذا الانقلاب في الذوق وفي التفكير » . دراسات عربية وغربية ، ص ١٢٦ .

(٣) مجلة الآداب — العدد ٦ : ١٩٥٤ ، ص ٦٩ . ومثله محمود أمين العالم في كتاب « في الثقافة المصرية » ص ١٣٠ .

يرى أنه « ليس بين قصائد هذا الديوان ما يُعدّ تجربة جديدة بحقٍ في الشعر العربي » (١) .

وتقتضينا النصّفة ألاّ نبخس الدكتور علي الناصر ، من حطب ، حقه في ريادة الشعر الجديد ، فقد أصدر سنة ١٩٣١ ديوان « الظمأ » وضمّنه قصائد ومقطوعات حرّة الوزن تقترب من الشكل الحديث . ومثله الدكتور نقولا فياض في ديوانه « رفيف الأبحوان » .

ولا تزال الصحف والمجلات تنشر مقالات وأبحاثاً حول صاحب قصب السبق في هذه الحركة الشعرية ... إلى جانب الكتب المؤلفة في هذا الميدان . . وكل ذلك قد أغنى مادة البحث ، ولكنه زادها تعقيداً وتشابكاً ، وامتدّ ذلك إلى تناول ما مهّد لظهور تلك الحركة في المظهر الجديد . . حتى وقر في الأذهان أن قضية التجديد هذه مرحلة طبيعية قادها ذلك التدرج المنطقي الذي هو سنة الحياة والتطور . ولكن بقيت أسماء : نازك ، والسياب ، وباكثر ؛ هي المحور القوي الذي يثبت أمام كل ما يدور في فلك تلك الأبحاث .



وتسوقنا طرافة البحث في هذا التيار الجديد — الذي طال الحديث عن أولياته — إلى أن نتبّع منابعه الأولى ، مسرعين ، لنقف على مدى التجديد فيه ، حتى وصل إلى الصورة التي هو عليها اليوم .

هذه المنابع نوعان : قديمة ، وحديثة :

أ — فالمنابع القديمة : تتجلى في خمس نواحٍ :

١ — القرآن الكريم : بما فيه من موسيقا رائعة ، ونغم حيّ متجدّد على العصور .

٢ — الأراجيز العربية : التي تنوعت أشكالها : فمن أرجوزة اتحد فيها روي واحد ، إلى أخرى جمع بين كل مصراعين فيها روي واحد ، إلى ثلاثة مشطورة ، كل مصراع فيها بيت . وقد وصل أمر القصص إلى منهوك الرجز الذي يتألف من تفعيلتين فحسب . بل إن بعض الشعراء بنى أرجوزته على تفعيلة واحدة .

(١) في الثقافة المصرية ١٢٢ .

٣ - الموشحات الأندلسية : بما فيها من أشكال متنوعة ، وتصرفٍ في الأوزان والقوافي .. مما أدّى إلى إغناء موسيقا الشعر العربي (١) .

٤ - ما ظهر من التجديد والثورة على الأوزان التقليدية ، والإتيان بما شدّ عن تلك الأوزان ، أو خرج على طريقة العرب في النظم (٢) .

٥ - الأوزان المولدة ، والفنون الشعرية المُحدثة (٣) ، التي كانت في بعض جوانبها ثورةً شعرية على الأوزان الموروثة التي ألفتها الأذن العربية جيلاً بعد جيل .

تلك هي ينباع القديمة التي استندت إليها الثورة الشعرية الحديثة بشكل غير مباشر ، وهي إن دلّت على شيء فإنما تدل - في حدّ ذاتها - على أن الشعر لم يلتزم صورة واحدة لا يحبس عنها طوال القرون المتعاقبة ، وإنما دخله ألوان وحركات من التجديد والخروج على ما ألفه الجاهليون والإسلاميون في منظوماتهم ، مهما يكن نوع هذا الخروج وذلك التجديد .

ب - وأما المنابع الحديثة : ففيها ، مجتمعةً ، يتجلى طابع التجديد أكثر من المنابع القديمة ، كما أنها تقربُ اقتراباً شديداً من أشكال الشعر الجديد الذي انتهى بالتفعيلة . وأهم هذه المنابع :

١ - البند : وهو لون من الشعر وجد في العراق منذ القرن الحادي عشر للهجرة ، تجمع منظومته بين وزنين اثنين من دائرة واحدة هما : المزج والرمل . وهو أقرب أشكال الشعر العربي إلى الشعر الحرّ ، لأنه لا يتقيد بأسلوب الشطرين ، وإنما يخرج عنه فتختلف أطوال أشطره المتتابعة (٤) .

٢ - مدرسة الديوان : التي يمثلها العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري . وقد حمل هؤلاء الثلاثة لواء التجديد منذ أوائل العقد الثالث من هذا القرن ، وكانت حملتهم عاتية على الشعر التقليدي وقيوده العروضية وموسيقاه الموقّعة .

(١) انظر الكلام عليها ص ١٩٠ .

(٢) انظر ص ١٨٥ - ١٨٧ .

(٣) انظر ص ١٨٧ وما بعدها .

(٤) تفصيل الكلام على البند تجده في « قضايا الشعر المعاصر » : ٥٩ ، ١٦٧ .

٣ - شعر المهجر : ففي هذا الشعر أنماط من التجديد في الوزن والقافية تجلّت لدى جمهرة من أبناء العروبة فيما وراء البحار: كنسيب عريضة ، وفوزي المعلوف ، والياس فرحات ...

٤ - مدرسة أبولو : وهي امتداد للمدرسة المهجر . وقد تضافرت أتباعها في مدى التجديد الذي أوغوا فيه ، لكنهم طُراً لجؤوا إلى تنويع النغم العروضي بتوزيعه في تشكيلات جديدة ، دون التقيد بالروي . ومنهم : أحمد زكي أبو شادي - صاحب هذه المدرسة - والياس أبو شبكة ، وأبو القاسم الشابي ، وأحمد شوقي الذي ظهر تجديده العروضي في مسرحياته خاصة ، إذ جدّد في الوزن والقافية ، من خلال الحوار .

٥ - أنماط مخلوذة من التجديد تتجلى في : المخمّسات ، والمربعات ، وما إليها . فالمنظومة الخماسية تتألف من عدة قطع ، كل قطعة من خمسة أشطر ، للأربعة الأولى روي واحد ، وللخامس روي يتفق مع الشطر الخامس لكل قطعة ، كبعض منظومات خير الدين الزركلي . والأمر نفسه في المربعات ، ولكن الأشطر فيها أربعة .

٦ - تجربة الشعر المرسل : (النظم غير المقفى) . وقد بدأت بالتححرر من وحدة الروي في القصيدة ، مع المحافظة على البحر . وانتهت إلى التنويع في الرويات والأوزان في القصيدة نفسها .

ويُعدّ رزق الله حسّون (١٨٢٥ - ١٨٨٠ م) أول من كتب الشعر المرسل - في العصر الحديث - وذلك في ترجمته الشعرية للفصل الثامن عشر من سفر أيوب ، في كتابه « أشعر الشعر » عام ١٨٦٩ م .

ثم كان توفيق البكري (١٨٧٠ - ١٩٣٢ م) وجميل صدقي الزهاوي (١٨٦٣ - ١٩٣٦ م) وعبد الرحمن شكري (١٨٨٦ - ١٩٥٨ م) من أوائل الشعراء الذين ترعّموا حركة الشعر المرسل ، الذي يقوم على النظم غير المقفى ، بل كان الزهاوي من أشد المتحمسين له ، وقد اشتهرت قصيدته التي يقول فيها : (من الطويل)

لموتُ الفتى خيرٌ له من معيشةٍ	يكونُ بها عبئاً ثقيلاً على الناسِ
يعيشُ رخيّ العيشِ عشرٌ من الوري	وتسعةُ أعشارِ الأنامِ مَناكِدُ
أما في بني الأرضِ العريضةِ قادرٌ	ينخفُ ويلاتِ الحياةِ قليلاً ؟ ...

والحق أن مثل هذه التجربة — التي تقوم على إهمال الروي الواحد في القصيدة — ليست جديدة^(١) كما يظن فريق من الدارسين ، فقد عرفها الشعر العربي القديم ، وكان العروضيون يعدّون ذلك من عيوب القافية ، يدخل في باب الإكفاء تارة^(٢) ، والإجازة تارة أخرى ، بحسب مخارج الرويات^(٣) . ومن أمثلة ذلك قول العُجَير بن عبد الله السُّلُوي^(٤) :

ألا قد أرى ، إن لم تكن أمٌ ممالكٍ بملكٍ يسدي ، أن البقاء قليلٌ
رأى من رقيقته جفاءً ، ويبعه إذا قام يتتاع القلاص ، ذميمٌ
فقال لخليته : أرَحَلَا الرَّحْلُ إنني بمهلكةٍ ، والعاقباتُ تدورُ
فبيناه يتشري رحلته قال قائل : لمن جملٌ رخوٌ المِلاط نجيبٌ ؟

وجاء المعاصرون فطوّروا أشكال هذا اللون من النظم ، فرأينا أديب فلسطين محمد إسعاف النشاشيبي (١٨٨٥ - ١٩٤٨ م) ينظم قصيدة طويلة في رثاء شوقي سنة ١٩٣٢ سماها « ذات القوافي والبحور »^(٥) وهذا العنوان نفسه يدل على الطريقة التي نظمت عليها القصيدة .

كما أن خليل شيبوب (١٨٩١ - ١٩٥١ م) نظم قصيدته التي تحمل عنوان (شراع)^(٦) سنة ١٩٣٣ ، وهي تضم مائة شطر ، لم يلتزم فيها تفعيلية واحدة ولا رويًا واحدًا ، إلا أنه كان أقرب إلى الأبحر الخليلية في كثير من الأَشطر :

على أنه لم ينجح في كتابة الشعر المرسل من المعاصرين — في هذه الفترة — سوى محمد فريد أبو حديد الذي بدأ منذ سنة ١٩٢٧ بنشر بعض المسرحيات الشعرية المؤلفة والمترجمة ، وفيها تمخّل عن قسمة البيت إلى شطرين ، ونوع في عدد التفعيلات .

(١) سبق الحديث عن الإكفاء والإجازة ص ١٥٣ ، ١٥٤ .

(٢) شاعر إسلامي مقلّد ، من شعراء الدولة الأموية . توفي سنة ٨٩٠ .

(٣) نشرها أحمد عبيد في « ذكرى الشاعرين » - دمشق ١٣٥١ هـ ، ص ٥١٣ - ٥١٧ .

(٤) نشرتها مجلة « أبولو » في عددها الثالث من السنة الأولى ، وأعدت نشرها مجلة الهلال في العدد التاسع : سبتمبر ١٩٧٠ . و خليل شيبوب شاعر سوري الأصل ، توفي في الاسكندرية .

وكان أن وصل الشعر المرسل على يد علي أحمد باكثير إلى مستوى عال ، وقد جعل الفقرة - لا البيت - وحدة المعنى ، وكان يكرر في المسرحية نمطاً واحداً من تفعيلات البحور الصافية : كالكمال ، والرجز ، والمتقارب ، والمتدارك ، . . . وكثيراً ما سمح لنفسه بأن يستخدم في الأبيات عدداً غير ملتمزم من التفعيلات حسب ما يتطلب المعنى .

٧ - التأثير بالشعر الغربي الحديث : فمن الواضح ، بعد هذا ، أن كثيراً ممن أصحاب الشعر الجديد ، على اختلاف طرائقه ، قد تأثروا بالشعر الغربي واستقوا منه . لكن هذا لا يعني أن شعرنا الجديد مولود أجنبي لا يمت إلى التراث بوشيجة من القرني . إنه - كما يقول أحد رواده (١) - « مولود عربي صرف ليس فيه من التأثير بالغرب إلا بمقدار ما يطالع شعراؤه على الثقافة الغربية . وهذا قسط شائع عند كل إنسان يقظ يعيش في عصره ، فبمقدار استطاعة الشاعر أن يصير عصره يمكنه أن يعبر عنه » .

وأشار رائد آخر (٢) إلى قرابة الرحم بين الشعر القديم والشعر الحديث ، فقال :

لكننا ، رغم بُعد الشطّ ، نذكره : هذا القديم الذي لم تبُلْ أضربُه
فنحن أبناءه حُزنًا خزانته نروي على الناس ما فيها وننسبُه
أبناءؤه نحن ، أعطانا ، ويسعده أنا بهذا الذي أعطى سنغلبُه

فالشعر الجديد إذن بعيد الجذور في تاريخنا الأدبي ، وتجربته مستقاة من صميم تراثنا وشعرنا العربي : وزناً ، وقافيةً ، وموسيقاً . إلا أن التفعيلة هي الركيزة الأساسية التي يقوم عليها نظم القصيدة الجديدة في شكلها الأخير الذي فتح عينه عليه جيل العقد الخامس من هذا القرن .



هذا ، وقد رافقت ظهور الشعر الجديد - منذ نشأته إلى اليوم - تسميات عديدة تشير إلى اضطراب مفهومه في الأذهان . وقد تتبعنا هذه التسميات فإذا هي :

(١) هو صلاح عبد الصبور ، من حديث له في جريدة الوحدة - العدد ٤٩٦ : ١٨ / ٩ / ١٩٦٠ .

(٢) هو أحمد عبد المعطي حجازي - انظر ديوانه ، نشر دار العودة : بيروت ١٩٧٣ ، ص ٤٣٧ .

الشعر المطلق — الشعر الطليق — الشعر المنطلق — الشعر المرسل — الشعر المختلف
الأوزان والقوافي — الشعر المنثور — الشعر الجديد — الشعر الحديث — الشعر الحر —
الشعر التفعيلي — شعر التفعيلة .

وهذا التعدد متوقع في حركة جديدة لم تستقر مقاييسها في العقول ، ولم تتوطد
قواعدها في الأذهان . فمن الطبيعي أن تتوارد الأسماء والألقاب والصفات ، وأن
يستخدم كل باحث أو شاعر ما يحلو له منها ، أو ما يعده أصح وأدلّ على حقيقة
هذا الشعر .

على أن الأسماء الخمسة الأخيرة هي التي ما تبرح تردّد على الألسنة ، وتملأ
صفحات القراطيس ، في حين ذابت الأسماء الأخرى أو كادت ، وأصبح لبعضها مفهوم
آخر ، كما هو الشأن في (الشعر المنثور) مثلاً (١) .

ويقابل تلك التسميات للشعر المعاصر ، تسميات وصفات أخرى سايرتها ،
أطلقت على الشعر القديم ذي المصراعين ، مثل :

الشعر التقليدي — الشعر الكلاسيكي — الشعر العمودي — الشعر الخليلي — الشعر
التناظري — الشعر ذي الشطرين — أسلوب الشطرين — القصيدة البيئية التركيب ... الخ .

ولا نجد بعد هذه التسميات المترجحة أية مصطلحات أخرى . فعلى الرغم من
كثرة الكلام على الشعر الحديث ومقاييسه وخصائصه ... نجد هذه الأحاديث خاوية
من الإشارة إلى بعض التعاريف والمصطلحات التي توضح تلك المقاييس والخصائص ،

(١) اختص تيمير « الشعر المنثور » أو « النثر الشعري » بالبيان المحبر ما بين الشعر والنثر والذي لا يتفيد
يوزن أو بروي ، بل يجري على السجية جرياً ليس يخلو من الإيقاع الموسيقي والرنانة الشعرية . وقد
عرف به أمين الريحاني . ويطلق عليه ميخائيل نعيمة اسم « المنسرح » الذي يعني الانطلاق والحركة التي
تجري إلى هدفها بسهولة وبغير قيد . وقريب منه ما يسمى اليوم « بالقصيدة النثرية » أو « قصيدة النثر » !
وقد ضربنا صفحاً عن ذلك وأشباهه ، لافتقاره إلى المقوم الأساسي للشعر وهو الوزن ، في أية
صورة كان هذا الوزن . ذلك أن بحثنا هنا عروضي صرف ، ومعنى هذا أنه بحثي « بعلم » له ضوابط
دقيقة ، وقواعد صارمة ، وقوانين محددة ، وليس أمراً ذوقياً ، أو نقداً بلاغياً خالصاً . وقد وفينا هذه
الناحية حقها من قبل .

وكل باحث يستخدم ما يهديه إليه اجتهاده ، ولا نكاد نسمع سوى بضع كلمات لم تصل بعد إلى مستوى الاصطلاح العروضي :

من ذلك وصف القوافي بأنها : متراوحة ، أو متوالية ، أو مسطحة ، أو متعاقبة ، أو متداخلة ، أو داخلية

وإطلاق لفظ (السطر) أو (السطر الشعري) أو (السطرة) أو (البيت الشعري) على ما يقابل (البيت) في القصيدة العربية الموروثة (١) .

هكذا إلى جانب (نقط الارتكاز) في (الجملة الشعرية) (٢) و (الجملة الموسيقية) و (المقطع) (٣) و (التوقيعة) (٤) و (الوحدة الموسيقية) (٥) ، والخلط بين (الروي) و (القافية) .



وقد لمت أسماء كثيرة في حركة الشعر الجديد (التفعيلي) ، تعاقب أصحابها على هذا الدرب أو « تعاصروا » . نذكر منهم جيل الرواد الذين كانت تجربتهم الرائدة مغامرة خطيرة ، مجهولة النتائج ، وفي مقدمتهم :

(١) تستخدم نازك الملائكة لفظ « السطر » تارة ، و « البيت » تارة أخرى ، في حديثها عن شعر التفعيلة . إلا أن الدكتور عز الدين اسماعيل يرى أن تسمية السطر الشعري الجديد « سطرأ » تسمية خاطئة ، لأنه يتألف من تفعيلتين أو تسع مثلاً ، ونحن لا نعرف بيتاً واحداً من الشعر التقليدي يتكون سطرأه معاً من تفعيلتين أو تسع ، وأفضل من هذا أن نسمي السطر سطرأ وأن نستبعد من أذهاننا فكرة البيت ذي السطرين المتساويين . انظر : الشعر العربي المعاصر ، ص ١٠٣ .

(٢) الجملة الشعرية : بنية موسيقية ونفس واحد ممتد يشغل أكثر من سطر ، وسيأتي توضيح لها في الحديث عن القافية الحديثة .

(٣) الجملة الموسيقية والمقطع مترادفان عند سليمان الميسى : « فهما يقومان مقام البيت الواحد في الشكل والمضمون على السواء ، .. إن الجملة هنا هي التي تبدأ قراءتها ثم نقرأ أننا لا نستطيع أن نقف إلا على نهايتها » . فهي إذن تشمل عدة أسطر ، وهي أوسع مدى من الجملة الشعرية .

(٤) يقترح عز الدين اسماعيل أن نسمي كل مجموعة من السطور لها طبيعة ملتحة : توقيعة some ، وبذلك يكون السطر الشعري جزءاً من توقيعة موسيقية هي بذاتها تمثل جزءاً من إيقاع القصيدة العام : ١٠٣ .

وهذا الرأي يلتقي مع رأي سليمان الميسى في استخدام « المقطع » و « الجملة الموسيقية » .

(٥) تطلق على السطر الشعري .

نازك الملائكة ، والسياب ، والبياني : (في العراق) ، وتلاههم : عبد الرحمن الشرقاوي ، وصلاح عبد الصبور ، وأحمد عبد المعطي حجازي : (في مصر) .

وظهر الجيل الثاني في أوائل « الخمسينات » إلى جانب جيل الرواد . وواكب الثورات التحررية والاجتماعية ، مثل :

شوقي البغدادي (في سورية) ، ورشدي العامل ، وسعدي يوسف ، وشاذل طاقة ، وبلند الحيدري ، وكاظم جواد ... (في العراق) . وكمال عمار ، ونجيب سرور ، وفاروق شوشة ، ومحمد مهران السيد ، وكمال عبد الحليم .. (في مصر) ، ومحمد الفيتوري (في السودان) .

أما الجيل الثالث فقد ظهر منذ بداية « الستينات » حتى اليوم ، بعد أن سار الشكل الجديد للقصيدة العربية عدة أشواط نحو الاستقرار . نذكر من أعلام هذا الجيل :

نزار قباني ، وبديع حقي ، وخليل الخوري ، وسليمان العيسى : (في سورية) .
ووفاء وجدي ، وفاضل العزاوي ، ويحيى صالح عباس : (في العراق) . وأمل دنقل .
وكمال نشأة ، ومحمد عفيفي مطر ، وملك عبد العزيز ، وكيلافي حسن سند (في مصر) .
وخليل الخاوي (في لبنان) .

وكذلك الشعراء من أبناء فلسطين ، ولا سيما (شعراء المقاومة) أو (شعراء الأرض المحتلة) — كما يسمّون — وقد ذاعت شهرتهم إثر حرب حزيران ١٩٦٧ وفي مقدمتهم : محمود درويش ، وسميح القاسم ، وتوفيق زيّاد ...

هذا إلى أسماء أخرى لم يبلغ أصحابها مبلغ هؤلاء من الشهرة والجودة في الشعر ، وكثير منهم لم تتحدد ملامحهم بعد . يضاف إليهم — إن صحّت هذه الإضافة — الأدعياء المتطفّلون على شعر التفعيلة ، ممن لم يتغنوا قطّ بلبان الشعر القديم ولا عرفوا طعمه . . . حتى كثّر المتداعون إلى هذه القصعة ، وصار الشعراء في تلك الحلبات على طبقات : بين المجلّي السابق : والسكّيت اللاحق . . وطلائح نيطت في الشعر كما نيط القدحُ الفرْدُ خلف الراكب .

ب - نظرات عروضية

في الشعر العربي الحديث وموسيقاه

للشعر الحديث، شعر التفعيلة، جوانب واسعة يَجْمَلُ فيها القول، وسمات عديدة يصبح أن نقف عندها وقفة طويلة مستأنية، تتناول المضمون الفكري لهذا الشعر من ناحية، وشكله الفني من ناحية أخرى، مع ماله من مزايا، وما عليه من مأخذ...

ونحن - مع إيماننا بفائدة الحديث عن تلك الجوانب جميعاً - لا نستطيع أن نخرج عن نطاق هذا الكتاب الذي أَلْفَنَاهُ في علمي العروض والقوافي، وفي موسيقا الشعر العربي. لذلك سنقتصر في هذا البحث على العروض العام للشعر الحديث الذي يقوم على وحدة التفعيلة، في صورته التي انتهت إليها اليوم، لتعرف إلى المقاييس التي يجري عليها، والمعايير التي يخضع لها، إن كانت هناك مقاييس ومعايير.



لسنا في حاجة إلى إثبات أن شعر التفعيلة لا يزال يسير وينمو متدرجاً في طريق النضج والاكتمال حتى يتخذ لنفسه نهاية يستقرّ عندها، وأن تجارب المجددين في هذا المَهْتَبِ ماثلة تمدّنا بنماذج جديدة ومتنوعة. كما أن الأقلام، أعلام الباحثين والنقاد، لم تجفّ بعد، ومدادها لم ينقد. كيف لا؟ والجديد المتطور يُعلن على الملأ كل يوم، وفرسان الشعر والكلام يتزاحمون على هذه الحلبة، ولكل منهم رأي واجتهاد! ...

وهذا ما يجعلنا نذهب إلى أن القوانين العروضية لشعر التفعيلة لم تستقرّ بعد، ولم تتضح معالمها وحدودها اتّضحاً تاماً، وإن ثلث قرن مضى على ولادة هذا الشعر هو أمد يسير لا يحسب في عمر الأجيال، ولا يكفي لاستقرار الظواهر الأدبية، بلكه غيرها.

يشدّ أزرنا في هذا أن الخليل بن أحمد لم يوطد الدعائم النهائية للشعر العربي القديم، ومقاييسه العروضية، إلا بعد مضي ثلاثة قرون تقريباً على نضج الشعر، لا على أوليته.

فوضع علم نهائي ثابت في عروض الشعر الجديد أمر لا سبيل إليه الآن، بل إنه سابق لأوانه. لذلك لا ندعي أننا هنا في صدد وضع القواعد العروضية لشعر التفعيلة،

ومطالبة الشعراء بها ، وإنما ستقوم خطتنا على تقرّي النماذج الجيدة التي وقع الإجماع على تقديم أصحابها أو كاد ، ومحاولة التوصل إلى أنواع الضوابط والموازن التي أخذ هؤلاء الشعراء أنفسهم بها ، واستنباط الظواهر العروضية والموسيقية من خلال إنتاجهم الفني ، مع الاستفادة من آراء بعض النقاد والباحثين الذين شاركوا في هذا الميدان بما ألفوا من كتب ، وما نشروا من أبحاث ومقالات ، وبذلك نسهم في هذا البناء ببعض لبنات متواضعة على درب استقرار شعر التفعيلة .



يقوم شعر التفعيلة في نظامه العروضي على ثلاثة أمور :

- ١ - وحدة التفعيلة - غالباً - في القصيدة .
- ٢ - الحرية في عدد التفعيلات الموزعة على كل سطر .
- ٣ - حرية الروي ، والنظر إلى القافية على أنها عنصر عفوي متحرك لا يتعمده الشاعر ولا يلتزم به .

أما الموسيقى فهي تلت ذلك كله ، إذ يخضع التشكيل الموسيقي في مجمله للحالة النفسية التي يصدر عنها الشاعر ؛ والهجس الذي يستأسر له .

ولنفصل القول في تلك الدعائم الثلاث :

١ - وحدة التفعيلة :

يتخذ الشعر الحديث التفعيلة مرتكزاً له في الوزن ، ووحدة موسيقية يكررها الشاعر بنظام خاص يتفق مع الإيقاع الفني الذي تشكله طبيعة التجربة نفسها ، والذي يردد في روح الشاعر عند استغراقه في عملية الإبداع الفني .

وعلى هذا ؛ فالقصيدة لا تلتزم بجزأ خليلياً معيناً ، بل تفعيلة واحدة من أول القصيدة إلى آخرها ، وقد يتصرف الشاعر في شكل هذه التفعيلة ، مستفيداً مما تسمح به الزخافات والعلل التي تطرأ على تلك التفعيلة نفسها في تام البحور ومجزؤها ، بلا تمييز ، وخصوصاً في نهايات الأسطر .

ومن أمثلة ذلك قول السياب من قصيدته (هل كان حباً) ، وهي ثاني قصيدة من الشعر الحر ، بعد قصيدة نازك :

- ١ - هل يكونُ الحبُّ أني
- ٢ - بتُّ عبداً للتمني ؟
- ٣ - أم هو الحبُّ اطراحُ الأمنيات ؟
- ٤ - والتقاءُ الثغر بالثغر ونسيانُ الحياة
- ٥ - واختفاءُ العين في العين انتشاء
- ٦ - كانهيال عاد يغنى في هدير
- ٧ - أو كظلل في غدير

وقد جاءت تفعيلات هذا المقطع على الشكل التالي :

- ١ - فاعلاتن فاعلاتن
- ٢ - فاعلاتن فاعلاتن
- ٣ - فاعلاتن فاعلاتن فاعلان
- ٤ - فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلان
- ٥ - فاعلاتن فاعلاتن فاعلان
- ٦ - فاعلاتن فاعلاتن فاعلان
- ٧ - فاعلاتن فاعلان

ويلاحظ أن السياب نظم قصيدته على تفعيلة واحدة هي تفعيلة (الرمل) ، فأوردها في « الحشو » صحيحة تارة (فاعلاتن) ونخبونة تارة أخرى (فاعلاتن) . وزحافات بحر الرمل تجيز ذلك .

أما التفعيلة الأخيرة ، في كل سطر شعري فقد جعلها الشاعر بمثابة الضرب في بحر الرمل — كما وضعه الخليل — إلا أنه لم يلتزم فيها صورة واحدة : كما هو الشأن في الشعر القديم : بل جاء بها في السطرين الأولين صحيحة (فاعلاتن) ، وفي بقية الأسطر مقصورة (فاعلان) ، وهما ضربان مختلفان لا يجتمعان في قصيدة واحدة منظومة على بحر الرمل الخليلي ، لأن النظام العروضي القديم يوجب توحيد الضرب في القصيدة من أولها إلى آخرها .



هذه الظاهرة نجدها بكثرة في الشعر الجديد ، وإذا كنا قد لاحظنا بساطتها عند السياب ، لاقتصاره على شكلين من أشكال الضرب في الرمل ، فلا بد أن نلاحظ تعقدتها عند غيره ، ولا سيما الناشئون حين يخلطون بين التشكيلات المتباعدة في تفعيلات أواخر الأبيات ، فتستحيل القصيدة إلى خليط من الصورة الأساسية للبحر ، والصور الفرعية لأضربه ، تماماً ومجزوءاً ، كقول جورج غانم (من الكامل) :

التفعيلة الأخيرة

متفاعلاتن	لكنهم متيقنون بأنهم صرعى حُمياً
متفاعلاتن	وعزاؤهم أن الحياة تقول للأبطال : هباً
فعلن	منا الصدى ، منّي
فعلن	من مقلتي وفمي
متفاعلتن	فأحسّه ناراً ووعداً وارتماً للغد

وترى نازك الملائكة (١) أن هذه التشكيلات المتنافرة في الضرب تؤدي إلى التنافر الموسيقي ، وأن الأذن العربية لا تقبل في القصيدة الواحدة إلا تشكيلة واحدة جرت عليها آلاف القصائد منذ أقدم العصور حتى الآن .

إلا أن الدكتور عز الدين إسماعيل (٢) يخالف نازك فيما تذهب إليه ، ويرى أن « الإلزام بصورة واحدة ثابتة للتفعيلة في نهاية كل سطر لا يضمن من الناحية الموسيقية إلا نوعاً من الإيقاع الرتيب » .

ومثله الدكتور محمد النويهي الذي ينادي بوضع القواعد مستنبطة من الإنتاج الفني للشعراء لا أن نضع القواعد أولاً ونطالبهم بتطبيقها (٣) . وهو يؤيد لجوء الشعراء إلى تنويع الإيقاع في التفعيلة نفسها بإدخال الزخافات وتنويع صور الأضرب ، لأنهم في هذا إنما يلبثون روح العصر التي ملئت الرتوب ، والنسب المتساوية ، والهندسية الصارمة ، والنموذج المتسق اتساقاً تاماً (٤) .

(١) قضايا الشعر المعاصر ٧٢ .

(٢) الشعر العربي المعاصر ١١٩ ...

(٣) قضية الشعر الجديد ٢٥٣ .

(٤) نفسه ٢٥٦ .

وإذا كانت نازك ترى فيما بلأ إلى بعض الشعراء أغلاطاً ونشازاً ؛ فالنوبي يراها محاولات مشروعةً للتخفيف من الرنين الثقيل الريب الذي استعبد الأذن العربية بجرسه الطاغى حتى صرفها عن الانتباه إلى الموسيقى الداخلية العضوية والصور والأفكار (١) .



وقد يخطئ الشاعر في إيراد التفعيلة الأخيرة ، إلى جانب خلطه بين الأضرب المختلفة للبحر الواحد ، وكثيراً ما يقع ذلك في القصائد المنظومة على تفعيلة الرجز (مستعلن) ، كقول خليل حاوي في قصيدته (السندباد في رحلته الثامنة) :

داري التي أبحرت غربتٍ معي	(مستعلن مستعلن مفتعلن)
وكنت خير دارٍ	(متفعلن فعول)
في دوخة البحار	(مستعلن فعول)
في غربتي وغرفتي	(مستعلن متفعلن)
ينمو على عتبتها الغبار	(مستعلن مفتعلن فعول)

ولم نعهد ورود (فعول) في ضرب الرجز التام أو مجزؤه ، ولا في مشطوره أو منهوكة .



ولم يقتصر التغير والتبديل على التفعيلة الأخيرة في السطر الشعري ، بل تعداها إلى تفعيلات الحشو ، فإذا بالشعراء لا يكتفون بزخافات مشروعة في أصلها — على ما في بعضها من قبح — وإنما يصيب تفعيلة الحشو عندهم كثير من التمزيق والتقطيع حتى ضاعت هويتها وكادت تزول معالمها ، وأصبح من الضروري استحداث تفعيلات جديدة وضروب مخترعة يتعرف إليها القارئون ، وبات على الشاعر أحياناً أن يصرح بالوزن أو بالنظام الذي اختاره لقصيدته ، والتفعيلات التي ركب منها .

(١) قضية الشعر الجديد ٢٥٩ .

فها هي ذي نازك الملائكة تقول في قصيدتها (لعنة لزمَن) ، من المتدارك :

كان المغربُ لَوْنٌ ذبيح
والأفقُ كآبةٌ مجروح

ووزن الشطر الأول فيه هو :

فعلن فاعِلُ فاعِلُ فَعْلُنْ

وقد جرت أشطر كثيرة في القصيدة على هذا النسق ، خلافاً للقاعدة العروضية في (المتدارك) .

فنازك — التي لا تريد الخروج على قواعد العروض التقليدية ، ولا ترضى عمّن يخرج عليها — تقع هي نفسها فيما أخذته على غيرها ، وتعترف بذلك محاولةً تزكيتها بما يصح أن يتخذ ذريعةً كلٌّ من سلك هذا النهج . تقول نازك :

« ثم جاء العصر الحديث فاذا نحن نحدث تنوعاً جديداً لم يقع فيه أسلافنا ، ذلك أننا نحول (فعلن) إلى فاعِلُ) وليس في الشعراء ، فيما أعلم ، من يرتكب هذا سواي... وأنا أقرّ بأنني إنما وقعت في هذا الخروج عن غير تعمد . وقد ألفت أن أنظم بوحى السليقة ، لا جرياً على مقياس عروضيٍّ ، تحملي خلال عملية النظم موجة الصور والمشاعر والمعاني والأنغام ، دون أن أستذكر العروض والتفعيلات ، وإنما تتدفق المعاني موزونةً على ذهني (١) » .

فهذا الكلام تضع نازك نفسها في موقف : « إذا فعل الفتي ما عنه ينهى .. » . والعلم — بما فيه من قوانين وضوابط — لا يؤخذ بالكلام الإنشائي ، ولا بسبحات الخيال ، أو أمواج المعاني والمشاعر . فنازك نفسها ترى « أن الزحاف في البيت علة أو مرض يصيب التفعيلة ، واختلال صغير نجبه لأنه لا يرد كثير (٢) » . كما ترى أيضاً أن الشعر الحديث صار من المرض بحيث كدنا ننسى طعم العافية ، ونفشي الزحاف فيه ، هذا الزحاف الذي هو مسؤول إلى حدٍّ كبير عن شناعة الإيقاع والثنية (٣) .

(١) قضايا الشعر المعاصر ١٠٩ .

(٢) نفسه ٨٨ .

(٣) نفسه ٨٦ .

فما بالك إذا كان تغيير التفعيلة نوعاً من النحت والتشذيب لها ، لا زحافاً تجيزه قواعد العروض ؟ ولو كانت الأذن تقبل استخدام (فاعلٌ) في وزن المتدارك لأقرأها العروضيون منذ أن ضبطوا بحور الشعر العربي في العصور القديمة .



تلك هي الطريقة العامة التي يسير عليها أصحاب الشعر الجديد فيما ينظمون ، وهم يستخدمون — بحسب الظاهر — تفعيلة واحدة يلتزمونها من أول القصيدة إلى آخرها . ويكون هذا عادةً في تفعيلات البحور الصافية (١) الستة :

الكامل (متفاعِلن) — الرمل (فاعِلاتِن) — المَزَج (مفاعِلن) — الرجز (مستفعلِن)
المتقارب (فعولن) — المتدارك (فعِلن) .

إلا أن محاولات أخرى ظهرت في نظم شعر التفعيلة ، تقوم على تنويع التفعيلة في السطر الشعري أو في القصيدة . وهنا يستعين الشاعر ببعض البحور الممتزجة ، فيستخدم في القصيدة تفعيلتين ، تتكرر إحداهما في « حشو » كل سطرٍ عدداً من المرات ، وتصبح الثانية بمنزلة الضرب له ، وهكذا إلى نهاية القصيدة . وهذا إنما يصحُّ في بحرَين اثنين هما : السريع والوافر . فيكون نمط القصيدة من السريع مثلاً على نحو الشكل التالي :

مستفعلن مستفعلن فاعِلن
مستفعلن فاعِلن
مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعِلن

ومن الوافر كما يلي :

مفاعِلن مفاعِلن فعولن
مفاعِلن مفاعِلن مفاعِلن فعولن
مفاعِلن فعولن

(١) البحور نوعان :

أ -- صافية : وهي التي تتألف أسطرها من تكرار تفعيلة واحدة : كالرمل والكامل ...
ب -- ممزوجة « أو مزوجة » : وتتألف أسطرها من تفعيلتين تتكرران على أشكال متعددة ومتنوعة : كالطويل ، والخفيف ، والسريع ، والمجتث ، والوافر ...

وهنا تُترك الحرية للشاعر في أن يستخدم العدد الذي يريده من (مستعملين) في كل سطرٍ من الوزن الأول ، على أن يُنهيه بـ (فاعلن) . ومن (مفاعلاتن) في الوزن الثاني ، على أن ينهي كل سطر بـ (فمولن) .

وترى نازك الملائكة أن الشاعر ملزم باتباع هذا القانون لتبقى الصلة وشيجة — من بعض الوجوه — بالتراث العروضي . إلا أن هذه القضية ، أعني تنوع التفعيلات ، لا تزال موضع نقاش بين النقاد والدارسين :

فالدكتور عز الدين إسماعيل^(١) يرى أن هذه الفرصة لو أُتيحت للشاعر لوسَّعت من دائرة الأوزان التي تتحرك فيها القصيدة الجديدة ، كما يرى أن حرية عدد التفعيلات التي سمحت بها نازك للشاعر تتعارض وهذا القيد ، لأن هذه الحرية تعني أن السطر الشعري قد يتألف من تفعيلة واحدة . وهنا نتساءل : ما التفعيلة التي ينبغي اللجوء إليها : أهي تفعيلة الحشو (مستعملن) — في السريع — أم هي تفعيلة الضرب فيه (فاعلن) ؟ . . . وقس على ذلك في الوافر . .

وإذا لم يكن هذا ولا ذاك ، فهل يجب على الشاعر أن يجعل السطر تفعيلتين لتكون الأولى حشواً (مستعملن) والثانية ضرباً (فاعلن) ؟ ..

ومع كل هذا فإن الدكتور عز الدين لا يجد مبرراً لتنوع التفعيلات في السطر الشعري الواحد ، وإلا ردتنا ذلك بالضرورة إلى نوعٍ من الإطار المحدد الجامد ، وهو الشيء الذي تخلص منه الشعر المعاصر ، ونحن مضطرون في تذوق جماليات الإطار الشعري الجديد إلى أن نتكئ في بعض الأحيان على أذواقنا في وزن ما يروق وما لا يروق ، وإن السطر الشعري المؤسس على تفعيلة بعينها يلتزم من النظام المحدد للتفعيلة نفسها ما يكفي لتنسيق الكلام موسيقياً ، ولا ضرورة مطلقاً لقرض التزامات جديدة ، هناك مندوحة عنها .

أما الدكتور محمد النويهي فيرى^(٢) ضرورة الانسياق من وزن إلى وزن قريب منه ، وأن الاختصار على ستة من البحور ، وعلى تفعيلة واحدة متجانسة يكررها الشاعر

(١) الشعر العربي المعاصر ٨٧ - ٨٩ .

(٢) قضية الشعر الجديد ٢٥٥ - ٢٥٦ .

في الشكل الجديد ، ولا يراوح بينها وبين تفعيلة أخرى ؛ يتعرض لنوع من الرتوب لا يتعرض له الشكل القديم ، فهو يحتاج إلى أن يتغلب على هذا الرتوب .

على أن الدكتور محمد مندور يرى أن الخليل بن أحمد قد أجاز إحلال تفعيلة محلّ أخرى لما أصابها من زحافات وعلل ، وعلى هذا يباح للشاعر استعمال تفعيلات من أبحر مختلفة ، على أن يؤلف بينها تأليفاً يسيغه النوق ولا ينبو به السمع . فالعروض لم توضع له قواعد نهائية تغلق باب الاجتهاد في التجديد الموسيقي ، وأساس كل ذلك أن نمكّن الشاعر من التعبير عن دقات الفكر والإحساس في إطار الموسيقى الشعرية (١) .

والبياني رأي آخر يلتقي مع مذهب نازك الملائكة ، وهو أن ضعف الحس الموسيقي عند بعض الشعراء يوقعهم في أخطاء : كالنظم على الأبحر ذوات التفاعيل المزدوجة ، واستخدام تفاعيل من أبحر مختلفة في القصيدة الواحدة ، وهذا يحلّ بموسيقا القصيدة الحرة ، ويضعف بناءها وتماسكها (٢) .



تلك هي مذاهب أشهر النقاد ، وآراؤهم في تنويع التفعيلات في السطر الشعري من القصيدة الجديدة . فلنولّ وجوهنا شطر بعض النماذج الشعرية التي سلكت هذا المنهج ، على قلتها ، ما دما نحاول وضع القواعد مستنبطة من الإنتاج الفني :

١ - يقول حميد سعيد ، من العراق ، في قصيدة له (من السريع) :

رأيتها مَرْمِيَةً بعد انحسار المدّ في بيروت
رفعتُ عنها الصدفَ القاسي
نفضتُ عنها حِلَّةَ الرملِ الرماديّة

وقد جاءت التفعيلات في هذه الأسطر على الوجه التالي :

مَتَفَعْلَن مَسْتَفْعَلَن مَسْتَفْعَلَن مَفْعُولٌ
مَتَفَعْلَن مَفْتَعْلَن فَعْلَن
مَتَفَعْلَن مَسْتَفْعَلَن مَسْتَفْعَلَن فَعْلَن

(١) من حديث أجراه الدكتور صبري الأشتر مع محمد مندور سنة ١٩٦٥ .

(٢) من حديث أجراه الدكتور الأشتر مع عبد الوهاب البياتي سنة ١٩٦٥ .

يلاحظ أن الشاعر لم يقيّد بما فرضته نازك ، وإنما تصرف في ضرب السريع — وهو من البحور المترجة — كما تصرف غيره في أضرب البحور الصافية ، وأعطى نفسه في ذلك نصيباً وافراً من الحرية . فقد مزج بين الضرب الأصيلم في السريع التام (فعْلان (١)) والضرب المكسوف في مشطور السريع (مفعولن (٢)) ، هذا إذا أبقينا الوزن في دائرة السريع ، وإلا فإن هذا الضرب (مفعولن) يكون في الرجز التام أيضاً ، فيكون الشاعر قد خلط بين ضربي السريع والرجز . ومع ذلك لم يُبق الضرب على أصله ، بل جعله (مفعول) فحذف النون الساكنة وسكن اللام ، فجاء تصرفاً غير مباح في زحاف مقبول ، وهذا مالا يعرف في كلا ضربي السريع والرجز اللذين كثر تداخلهما في قصائد الشعر الحديث ، وذلك مالا تجيزه نازك : أن يخرج الشاعر في نهاية بعض الأبيات من السريع إلى الرجز ، فتأتي (مستعلن) أو مشتقاتها بدلاً من (فاعلن) وجوازاتها .



٢ — ويقول جيلي عبد الرحمن ، من السودان :

مَيَّ يَا رَفَقَةَ الْكَلِمَةِ
نَجَرَ اللَّيْلِ ، نَصَلَبَهُ عَلَى أَجَمِهِ
مَيَّ يَسْرِي شَبَابُ النُّورِ فِي أَعْمَاقِنَا الْمَرَمَةِ
نَشْمَ حَيَاتِنَا فَجْراً ، ربيعاً مَوْرقَ النَّسْمَةِ

فالشاعر يستخدم هنا تفعيلة الوافر (مفاعلتن) ، وكان عليه — كما تطلب نازك — أن يأتي بالتفعيلة الأخيرة (فعولن) لتكون ضرباً للبيت ، كما هو الشأن في الوافر الذي يتألف من تفعيلتين متكررتين قبل أن تأتي الثالثة ، إلا أن الشاعر التزم (مفاعلتن) وحدها في كل الأسطر ، فجاء تقطيعها على الوجه التالي :

مفاعيلن مفاعلتن
مفاعيلن مفاعلتن مفاعلتن
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعلتن
مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

(١) الأصيلم : حذف الودت المفروق من « مفعولات » فتصبح « مفعو » وتنقل إلى (فعْلان) بسكون العين .
(٢) أصله « مستعلن » فحذف ساكن وده ، أي النون ، وسكن ما قبله وهو اللام ، فصار « مستعمل » بسكون اللام ثم نقل إلى « مفعولن » .

٣ - ويقول بدر شاكر السياب في قصيدة (جيكور أمي (١) من الخفيف :

١ - تلك أمّي وإن أجثّها كسيحا

٢ - لائماً أزهارها والماء فيها ، والترابا

٣ - ونافضاً ، بمقلّي ، أعشاشها والغابا :

٤ - تلك أطيّارُ الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا

٥ - أو ينشترن في بُويّب (٢) الجناحين ، كزهرٍ يفتح الأفوافا

٦ - ها هنا ، عند الضحى ، كان اللقاء

٧ - وكانت الشمس على شفاهها تكسر الأطيافا

وقد سلك الشاعر في وزن هذه الأسطر النظام التالي :

١ - فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن

٢ - فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

٣ - متفعّلن متفعّلن مستفعّلن مفعولن (٣)

٤ - فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

٥ - فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن فاعلاتن متفعّلن مفعولن (٤)

٦ - فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

٧ - متفعّلن مفعّلن متفعّلن متفعّلن مفعولن (٣)

(١) ديوان « شانشيل ابنة الحلبي » : ٧٧ وقد حاول السياب في بعض قصائد هذا الديوان أن يستغل البحور المتنوعة التفعيلات في إطار القصيدة الجديدة ، بطريقة عقلانية ، كما سرى .

(٢) بويب : نهر في حيكور ، قرية الشاعر .

(٣) الضرب هنا مقطوع ، أصله « مستفعّلن » حذف ساكن وتسده « النون » وسكن ما قبله « اللام » فأصبح « مستفعّل » يسكون اللام ، ونقل إلى « مفعولن » . ولكن هذه اللمة لا تلحق إلا ضرب الرجز ، فأجاز الشاعر لنفسه ارتكابها في حشو الخفيف حين جعل « مستفعّلن » ضرباً في البيت . انظر ص ١٢٤ ، ٧٠ .

(٤) الضرب هنا مشعث . أصله « فاعلاتن » فحذف أول الوند المجموع وهو العين فأصبح « فالاتن » ونقل إلى « مفعولن » . والتشعيث من الملل البخارية مجرى الزحاف . « انظر ص ٤٤ ، ١٢٥ » .

هذه تجربة جديدة للسياب في موضوع تنوع التفعيلات في القصيدة ، وقد سار فيها على نظام موسيقي خاص (١) : فتراه يبدأ القصيدة بشطر كامل من البحر الخفيف الذي يتألف عادة من (فاعلاتن مستفعلتين فاعلاتن) إشارة إلى أن القصيدة على وزن الخفيف . ثم يفرد كلاً من هذه التفعيلات الثلاث بشطر شعري تستقل به ، بلا عدد ثابت . وبذلك تكون الدورة الموسيقية الأولى قد اكتملت . ثم يأتي بيت كامل من الخفيف ذي ست تفعيلات ، ليعود بعده إلى توزيع التفعيلات الثلاث نفسها على الأسطر التالية ، كل على حدة ، كما فعل في البدء ، وهكذا

غير أن السياب لم يلتزم بهذه الخطة إلا في الأجزاء الأولى للقصيدة ، ثم لحاً بعد ذلك إلى (فاعلاتن) مرة ، و (مستفعلتين) مرة أخرى ، وقد يمزج بينهما في سطر واحد بلا نظام معين .



٤ - وللسياب نفسه تجربة أخرى في استخدام البحور الممتزجة ، اتكأ فيها هذه المرة على البحر الطويل . وذلك في قصيدته (ها .. ها .. هو (٢)) التي بدأها بقوله :

تنامين أنت الآن ، والليل مقرر
أغانيه أنسام ، وراعيه مزهر ،
وفي عالم الأحلام ، من كل دوحة
نلقاك معبر

ووزن هذه الأسطر :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
فعولن مفاعيلن

(١) أشار إليه السياب في الصفحة ٨٠ من ديوانه : شناويل ابنة الجلي .

(٢) ديوان : شناويل ابنة الجلي ٥٤ .

فالوحدة الموسيقية هنا هي شطر تقليدي من البحر الطويل ، ولكن الشاعر لا يلتزم التفعيلات الأربع دائماً ، بل يأتي أحياناً في السطر بتفعلتين منها فحسب (فعولن مفاعيلن) ، وهنا موضع التجربة . ولعل هدف السياب من ذلك خلق نوع من المرونة في آذاننا لتلقي تشكيلات موسيقية غير مألوفة لدينا ، داخل تشكيلات مأنوسة ، ثم إنه يتخلص من الخشوف فلا يكمل الشطر بكلام لا طائل وراءه .

إلا أن مثل هذه التجربة لم تنل رضا نازك الملائكة ، فهي تقول : دون أن تسمي صاحبها : « وأما ما حاوله بعض الناشئين من أن يكتبوا شعراً حرّاً من البحر الطويل فقد انتهى إلى الفشل . . وهذا ليس شعراً حرّاً ، كما هو واضح ، وإنما هو نظام يقوم على شطر ونصف لا يتعداهما ، وقد استفاد الشاعر من كون إحدى تشكيلات الطويل تتألف من تكرار التفعيلتين (فعولن مفاعيلن) . وسبب تعذر إقامة شعر حرّ من هذا الوزن : أن كون الوحدة تتألف من تفعيلتين — بدلاً من تفعيلة واحدة — يجعل طول الشطر محدداً لا يعدو أن يكون (فعولن مفاعيلن) واحدة أو تكرارها (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) . وحتى هذا يبدو لا هتافاً متعباً بحيث تعسر قراءته ويخلو من ليونة الموسيقى » (١) .



٥ — ولا بأس علينا — والنماذج قليلة — إذا أشرنا إلى تجربة فائقة للسياب نفسه تشبه التجربة السابقة ، ما دمننا نخوض في غمار التفعيلات المتنوعة في القصيدة الواحدة . فقد نظم قصيدة بعنوان (يا غربة الروح) (٢) لا تختلف عن سابقتها إلا في استخدام البحر الذي يؤدي بطبيعة الحال إلى اختلاف التفعيلات المتنوعة فيه . وقد استخدم هنا البحر البسيط ، حيث يقول :

١ — يا غربة الروح في دنيا من الحَجَرِ

٢ — والثلج والقار والفلاذ والضجرِ

٣ — يا غربة الروح . . لا شمس فأأْتَلِقُ

(١) قضايا الشعر المعاصر ٦٧ . ومن الواضح أن نازك لاتمني السياب . لأن الطبعة الأولى من كتابها صدرت في تشرين الأول ١٩٦٢ أما قصيدة السياب فقد نظمتها بتاريخ ٢٩ / ٣ / ١٩٦٢ وصدرت الطبعة الأولى من ديوانه سنة ١٩٦٥ ، ولكن ما ذكرته نازك يصدق على تجربة السياب كل الصدق .

(٢) ديوان « شائيل ابنة الجليبي » ٨١ وقد نظمتها في لندن بتاريخ ٢٦ / ٢ / ١٩٦٣ .

٤ - فيها ولا أفقُ

٥ - يطير فيه خيالي ساعة السَّحَرِ

وقد جاءت التفعيلات كما يلي :

١ - مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فعِلن

٢ - مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فعِلن

٣ - مستفعِلن فاعِلن مستفعِلن فعِلن

٤ - مستفعِلن فعِلن

٥ - متفعِّلن فعِلن مستفعِلن فعِلن



٦ - وآخر ما نشير إليه من تلك النماذج المتنوعة التفعيلات : قصيدة للشاعر السوداني محيي الدين فارس بعنوان (موعدا بعد غد) ، وفيها نراه يخرج في كل مقطع جديد إلى تفعيلة جديدة أو تفعيلتين يلتزمهما في هذا المقطع حتى ينتقل إلى مقطع تالٍ فيبدل التفعيلة ... وهلم جرأ

ففي المقطع الأول من تلك القصيدة استخدم الشاعر تفعيلتي مجزوء الخفيف (فاعلاتن مستفعِلن) فقال :

أنتِ لي .. أنتِ والهوى (فاعلاتن متفعِّلن)

والصبابات .. أنتِ لي . (فاعلاتن متفعِّلن)

ولما بدأ المقطع الثاني رأيناه ينتقل فيه إلى (فعولن) فيقول :

ولي ستكونين يا أختَ روحي (فعولن فعولن فعولن)

فضاءً يدفد في جناحي . (فعولن فعولن فعولن)

وفي المقطعين الثالث والرابع معاً ينتقل إلى (مفاعلاتن) وما يُشتق منها ، مثل (مفاعِلن) و (مفاعِلُ) :

فصاحت ... مثلما تقفز عصفورة* (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن)
تضاحك حولها جلول* (مفاعلتن مفاعيلن)

أما المقطع الخامس من القصيدة - وهو الأخير - فقد جاء السطران الأولان منه
فحسب على (مفاعلتن) نفسها ، إلا أن بقية المقطع أسست على (فعيلن) ، كما يلي :
وتحت ظلال صفصافه* (مفاعلتن مفاعيلن)
على الشطآن مِصِيفاه* (مفاعيلن مفاعيلن)
ويدي في يدها نهرانِ
رعشات ضلوعٍ معطاءه* (فعيلن فاعلن فعيلن فعيلن)
(فعيلن فاعلن فعيلن فعيلن)

فالشاعر في هذا المقطع الأخير ينتقل من نغم (مفاعيلن) إلى نغم (فعيلن) بلا
داع ، ما دام المقطع لم يتغير ، وقد يباح له هذا الانتقال والتغير إذا تغير الموقف ،
أو دلّ على انتقال شعوري فيه ، أو لفظة شعورية خاصة ، وعندئذ يقتضي هذا الفاصل
المعنوي أشطراً من نغم جديد . ومن هنا يبدو التنوع في المقطع السابق مفاجئاً وصادماً
في الوقت نفسه (١) .



ولعل النماذج السابقة تُجزىء في توضيح أبرز الطرائق التي يتبعها شعراء التفعيلة
في قصائدهم ، ونحن لم نقصد إلى الحصر ، لأن الميدان فسيح ، والنبع ثرٌّ ... لكن ما
وقفنا عنده هو بمنزلة الصّوى التي تهدي السبيل ، والنبراس الذي يستضيء به القارئ
وهو يسير في متاهات الشعر الحديد ومنعطقاته التي لا نهاية لها .



٢ - عدد التفعيلات في السطر :

الشعر التقليدي يُلزم الشاعر بعدد ثابت من التفعيلات لا يجيد عنه في كل
بيت من أبيات القصيدة كلها . وفي ذلك أحياناً بعض الصعوبة :

(١) انظر الشعر العربي المعاصر ص ١٠٠ .

فقد ينتهي البيت ولا تنتهي الفكرة ، فيضطر الشاعر إلى وصل البيت بتاليه لإتمامها .
فيقع في عيب شعري يسمى (التضمن) (١) ، أو يضطر إلى الوقوف في وسط الكلمة
حيث يقتضي الروي ، وهذا ما يسمى بالاكْتفاء ، كقول ابن نباتة :

غدتُ كلَّ عامٍ لي إليهِ وفادةٌ فيا حبذا من أجلِّ لِقياهُ كلُّ عا (م)

وقد تنتهي الفكرة قبل انتهاء البيت ، فيضطر الشاعر عندئذ إلى إتمام الوزن بكلمة
أخرى كقول الخطيئة :

ألا حبذا هندٌ وأرضٌ بها هندٌ وهندٌ أتى من دونها النأي والبعدُ

فقد عطف (البعد) على (النأي) وكلاهما بمعنى : وهو لون من ألوان الإطناب
سماه القدماء « تطويلاً » ، وهو أن يكون اللفظ زائداً على أصل المراد لا لفائدة (٢) .
ولولا خضوع الشاعر لعدد ثابت من التفعيلات لاستغنى باحدى الكلمتين عن الأخرى .

ومن ذلك أيضاً قول زهير :

وأعلمُ علمَ اليومِ والأمسِ قبله ولكنني عن علمٍ ما في غدٍ عم

فقوله : « قبله » حشو لا فائدة فيه ، وإن كان لا يُفسد المعنى (٣) .

لهذا ، وأمثاله ، جاء الشعر الحديث ردّاً فعلٍ مباشراً على أسلوب الشطرين ذي
التفعيلات الثابتة ، ومنح الشاعر حرية التصرف في عدد التفعيلات في كل سطر شعري ،
وأخضع طول السطر للمعنى ، وتبقى التفعيلة فيه هي الأساس والركيزة مهما كان عددها .
وعندئذ يقف الشاعر حيث يريد ، ويسير أنتى شاء ، إلى أن ينتهي المعنى . حتى إن بعض
الشعراء أوصل عدد التفعيلات إلى العشر في السطر الواحد .

والنماذج التي أوردناها في حديثنا عن وحدة التفعيلة تصلح كلها شواهد على ما نحن
بسبيله .. إلا أن هناك أمراً يتعلق بعدد التفعيلات وقف عنده النقاد والباحثون :

(١) انظر ص ١٥٧ . وعبوب القافية ، كلها أو أكثرها ، تشير إلى مدى تحكم نهاية البيت ، قافية وروياً .

بقدره الشاعر على النظم من جهة ، ومحاولته التغلب من هذا التحكم ، من جهة أخرى .

(٢) انظر : « المطول على التلخيص » للتفتازاني - مطبعة أحمد كامل ١٣٣٠ هـ ، ص ٢٨٥ .

(٣) المطول على التلخيص ٢٨٥ .

فنازك الملائكة تصرّح بأن استخدام خمس تفعيلات في السطر يجعلها قبيحة الوقع عسيرة^(١) على السمع (١). والناقدة^١ الشاعرة تعتمد في هذا التلّوق على قانون الشعر العربي الذي لا يكون البيت فيه إلا مزدوج التفعيلات (٤ ، ٦ ، ٨) سواء أكان تاماً أم مجزوءاً ، كما أن المشطور لا يتجاوز تفعيلات ثلاثاً. ولم يعرف الشعر العربي البيت ذا التفعيلات الخمس .

ومن هذا المنطلق أيضاً : أن نازك لا تقبل استعمال تشكيلة ذات تسع تفعيلات ، كقول خليل الخوري في قصيدة (تمرّ ليالٍ) ، من المتقارب :

عدد التفعيلات

- | | |
|---|---|
| ٩ | تمرّ ليالٍ أحسّ بها أنني لن أكجّل جفني بمرأى الصباح |
| ٩ | ليالٍ أرى الموت فيها على قاب قوسٍ وأني يمدّ إليّ الجناح |
| ٨ | وأسمعُ دقاتِ قلبي مجنونةً كالرياح ، كعصفِ الرياح ^(٢) ... |

إلا أن نازك نفسها تتورط فيما لا تستسيغه ، فتستخدم أحياناً خمس تفعيلات في السطر ، كقولها من قصيدة بعنوان (إلى الشعر) من المتدارك :

عدد التفعيلات

- | | |
|---|---|
| ٢ | سأجوبُ الوجود ^٣ |
| ٦ | وسأجمع ذرّاتِ صوتك من كل نبعٍ برود |
| ٢ | من جبال الشمال ^٤ |
| ٥ | حيث تهمسُ حتى الزنايقُ بالأغنيات ^٥ |
| ٥ | حيث يحكي الصنوبرُ للزمنِ الجوّال |
| ٢ | قصصاً نابضات ^(٦) |

(١) قضايا الشعر المعاصر ١٠١ .

(٢) نفسه ١٠١ ونشرت القصيدة في مجلة الآداب : آذار ١٩٥٩ .

(٣) ديوان : شجرة القمر ، ص ١٦٦ .

على أن ناقداً آخر هو الدكتور عز الدين إسماعيل يخالف نازك فيما ذهبت إليه ، فيقبل في السطر الشعري تفعيله واحدة ، وثلاثاً ، وخمساً ، وسبعاً ، وتسعاً ، مثلما نقبل التفعيلتين والأربع والست والثماني ، ويصرح بعد هذا بأنه لا يحس في أبيات خليل الخوري أي ثقلٍ أو نشوز (١) .



٣ - القافية والروي :

تُعدّ القافية - بمعناها الواسع - ثلاثة العناصر التي يقوم عليها الشعر التفعيلي الحديث ، إلا أنها في الوقت نفسه إحدى المشكلات البارزة في القصيدة الجديدة ، إذ تعددت فيها الآراء ، وتباينت المواقف حول أثرها الموسيقي ومدى التزام الشاعر بها في القصيدة .

ولنقرر منذ البدء أن أكثر النقاد والباحثين - ومنهم نازك - يتحدثون عن القافية في قصيدة التفعيلة وهم يريدون حرف الروي ، على ما بينهما من فرق (٢) ، وخططوا بينهما فزادوا الأمر غموضاً وإبهاماً .

ويكاد الدكتور عز الدين إسماعيل يتفرد من بينهم فيبين أن المقصود بالقافية في القصيدة الجديدة هو غير ما يراد بها في القصيدة القديمة ، وستابعه على هذا التفريق ، ضارين صفحاً عن الآراء الأخرى .

فالذين يطلقون لفظ (القافية) ويريدون بها (الروي) (٣) يرون أن الروي عنصر عفوي غير ملتزم ولا معتمد ، وأن السبيل إلى التعويض عنه هو تنمية الموسيقى الداخلية في « البيت » والقصيدة ؛ بدلاً من الموسيقى الراتبة في وحدة الروي . وقد أصبح الشعراء يعزفون عن الموسيقى الرنانة أو التي تفصل بين الشطر وتاليه ، ويعوضون عن ذلك بالاتحاد العضوي بين اللفظ من ناحية ، والمعنى والعاطفة من ناحية أخرى . فان جاء الروي المتنوع في السياق رفد عندئذ موسيقا « البيت » وأسبغ عليها تلويناً صوتياً متموجاً .

(١) الشعر العربي المعاصر ١٠٣ .

(٢) انظر ص : ١٣٧ ، ١٣٩ .

(٣) نذكر منهم : نازك الملائكة في قضايا الشعر المعاصر ٩٥ ، ١٦٢ ، والدكتور صالح الأشر في شعر النكبة ٩٠ ، والنويهي في قضية الشعر الجديد ١٥٩ ، وحسن توفيق في اتجاهات الشعر الحر ٣٩ . وسنستخدم نحن لفظ « الروي » في عرض آرائهم لئلا يلتبس الأمر على القارئ .

فالروي إذن حرف من حروف الهجاء يدخل في الإطار الموسيقي للقصيدة من حيث صفاته الصوتية وما له من جرس . ويرى عز الدين إسماعيل أن الروي الواحد المتكرر في نهايات كل الأبيات هو عامل تعطيل ، من حيث إنه يفرض نفسه على القافية من جهة ، وعامل إملال لتكراره المستمر في سائر أبيات القصيدة من جهة أخرى ، سواء أكانت هناك حاجة موسيقية له أم لم تكن (١) .

فإذا جئنا إلى النماذج الشعرية وجدنا حرف الروي صوتاً متقللاً لا يثبت على حال ، حتى في مقاطع القصيدة الواحدة :

فتارة يسلك الشاعر نظام الروي « المتراوح » الذي يشترك في إطاره السطر الأول مع السطر الثالث في روي واحد ، والسطر الثاني مع الرابع ، وهكذا ... ويتضح ذلك النظام في الأسطر التالية من قول محمد الفيتوري معبراً عن اندماجه بأتمته ، (من الرمل) :

لم تمتْ في أغاني وفي صدركِ كَلِمَةٌ

لم تقلها شفتائي

وعلى وجهك غيمه

لم تنزقها بدائي

أنت يا من تهبين الشمس في كل صباح وعشيّة

من دماي

لتُنيري خطواتِ البشريّة

بخطاي

ولكن الشاعر لا يسير في قصيدته كلها على هذا النظام ، بل ينوع في رويات المقطع الواحد سالكاً أنماطاً أخرى .

وإلى جانب نظام الروي « المتراوح » ، يميل شعراء آخرون إلى نظام الروي المتوالي ، وفيه يلتزم الشاعر روياً موحداً في عددٍ من الأسطر المتتالية ، ثم ينتقل بعدها إلى روي

(١) الشعر العربي المعاصر ١١٣ وكرر الإشارة إلى ذلك ص ١١٥ ومثله حين توفيق في : اتجاهات الشعر الحر ، ص ٤٠ - ٤١ .

ثانٍ يتكرر في عددٍ آخر من الأسطر ، وهلم جرّاً .. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر
السوداني جبلي عبد الرحمن في قصيدة (أوديب الذي لا يشو) ، من الوافر :

متى يارفقةً الكلمه^١
نجرّ الليل ، نصلبه على أجمه^٢
متى يسري شبابُ النور في أعماقنا المبرمه^٣
نشمُّ حياتنا فجراً ، ربيعاً مورك انتسمه^٤

وبين نظامي الروي المتراوح . والروي المتوالي ، يتفاوت الشعراء في استخدام
الروي والتنويع فيه ، في القصيدة الواحدة . من ذلك قول أحمد عبد المعطي حجازي
في المقطعين : الأول والثاني من قصيدة (البطل) . من الرجز :

لو كان فارسي مغامراً ، يلوح في المنظر^٥
يأتي إلينا ، رافعاً في قمة الردى قوائم الحصان^٦
يكرّ ، لا يفرّ ، يقطف الرؤوس كالزهر^٧
ويختفي عند انقشاع الموت في سحب الدخان^٨
لما تغنّيت به ، لما تحرك اللسان^٩
وكيف لي ؟ وقد مضى بلا أثر^{١٠}

(١)

لو كان قد يساً ، حصانه القمر^{١١}
وسيفه يدُ القضاء والقتل^{١٢}
يأتي إلينا فجأة ، بلا أوان^{١٣}
ويختفي في اللامكان^{١٤}
لما تغنّيت به . لما تحرك اللسان^{١٥}
لأنني وهبت شعري للبشر^(١)

(١) ديوانه ٢٠٢ .

ونلاحظ أنه استخدم في هذين المقطعين جرسين اثنين (رويين) هما الراء الساكنة ، والنون المسبوقة بحرف مد ، وسار فيهما أولاً على النظام المتراوح ، إلا أنه ما لبث أن خرج عنه . وقد التزم الشاعر هذين الجرسين في كل مقاطع القصيدة بعد ذلك ، لكن مع شيء من التلوين والتنويع في موضع كل منهما من أسطر المقطع .



وقد يهجر الشاعر الروي ، فيرسل قصيدته متحررة من سلطانه ، كقول
صلاح عبد الصبور من قصيدة (السلام) في ديوان (الناس في بلادي) ، من الكامل :

كنّا على ظهر الطريق عصابةً من أشقياء
متعذّبين كلّ له
بالكتب والأفكار والدخان والزمن المقيت
طال الكلام ، مضى المساء لحاجة ، طال الكلام
وابتل وجه الليل بالأنداء
ومشت إلى النفس الملالة والنعاس إلى العيون

وترى نازك الملائكة أن إرسال هذه القطعة من دون روي أفقدها جمال الوقع
وعلوّ النبرة ، فالروي - في رأيها - ركنٌ مهمٌ في موسيقية الشعر « الحر » ، لأنه
يحدث رنيناً ويثير في النفس أنغماً وأصداءً ، وهو فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين
السطر والسطر . والشعر الحرّ أحوج ما يكون إلى الفواصل خاصةً ، بعد أن أغرقوه
بالنثرية الباردة (١) .

وفي معرض الموازنة تورد نازك أبياتاً لتزار القباني من قصيدة (طوق الياسمين)
تفضلها على أبيات صلاح ، وهي :

(١) قضايا الشعر المعاصر ١٦٣ . وتستخدم نازك كلمة « القافية » ومرادها الروي ، كما تستخدم لفظ « الشطر »
بدلاً من « السطر الشعري » . ومن يرى رأيها حسن توفيق الذي ينهب إلى أن هجر الروي نهائياً يفقد
القصيدة « عنصراً من عناصر الإيقاع الذي ينبغي أن يتوفر للشعر » بنص النظر عن اختلاف درجاته
وتنوعها » . اتجاهات الشعر الحر ٤٢ .

ولمحت طوقَ الياسمين
في الأرض مكتومَ الأنين
كالبجشة البيضاء ... تدفعه جموعُ الراقصين
ويهمّ فارسك الجميلُ بأخذه فتُمانعين
وتُقهقهين . . .
« لا شيء يستدعي انحناءك .. ذاك طوقُ الياسمين » .

وينبيري عز الدين إسماعيل لننازك مخالفاً لها في رأيها ، فيقول :

« وعبرة المؤلفة : (فأين هي من قصيدة نزار قباني ..) تعني أنها تفضل قصيدة نزار ، لأن وقعها أجمل ، ونبراتها أعلى . وأنا أخالفها في هذا كل المخالفة ، فليس وقعها أجمل من جهة ، ثم إن علو النبرة بمعنى الصخب شيء يجافي طبيعة الشعر الجديد ... ومهما يكن من شيء فإني أحسّ ، خالصاً مخلصاً : أن أبيات صلاح أوقع موسيقية من أبيات نزار . رغم استغنائها عن حرف الروي المشترك في نهاية السطور » (١) .

وهو يرى أن المقطع (ين) الذي ينهي به نزار قوافيه ثقيل بطبعه ، والتكرار يزيده ثقلاً وسخفاً وإملالاً ، لأنه ليس له « مبرر » نفسي .



ذلك أمر الروي في قصيدة التفعيلة ... وقد لاحظنا أن جمهرة الشعراء يحرصون على تسكين الروي في القصيدة غالباً ، فتأتي قوافيهم مقيّدة .

أما القافية : فقد أصبح لها في الشعر صورتان :

١ - صورة قديمة : يمثلها الشعر التقليدي ذو الشطرين (٢) وهي نقطة الارتكاز الموسيقية ، لذلك تلزم بالوقوف وحده وتعنيه حتى عندما لا يقف عندها القارئ . كما

(١) الشعر العربي المعاصر ١١٦ ...

(٢) انظر التعريف بها ص ١٣٧ .

أنها تعتمد في إيجادها على الحصيلة اللغوية للشاعر ، ويرى عز الدين إسماعيل أن القافية في صورتها القديمة « تشلّ حركة التموج والتلون الموسيقي في القصيدة شلاً » (١) .

ب - صورة حديثة (٢) : تتجسد في شعر التفعيلة . فقد خرجت حركة التجديد الشعري بتصور جديد للقافية يستبعد منها كل عوامل الرتوب ، ويجعل منها عنصراً موسيقياً فعالاً بحق .

القافية الحديثة نهاية موسيقية للسطر الشعري تتمشى مع موسيقا الشطر نفسه وتنتهي عندها الدفعة الموسيقية الجزئية في السطر ، بل هي أنسب نهاية له من الناحية الإيقاعية .. إنها كلمة يستدعيها السياقان : المعنوي والموسيقي ، للسطر الشعري ، لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تصنع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها .

وليس ذلك فحسب ، بل إن القافية الحديثة تتيح للقارئ الوقوف والحركة معاً في آن واحد - على عكس القافية القديمة - وتحقق للشاعر مرونة الأداء وارتباط أبيات القصيدة - موسيقياً - ارتباطاً عضوياً .

فالقافية الحديثة إذن تضطلع بلورٍ مهمّ في موسيقا القصيدة . ثم إن بينها وبين الروي وشيجة من القربى ، فهي تحاول أن تشاكل بين القافية ودور حرف الروي ، أو بعبارة أخرى : حاولت أن تجعل حرف الروي صوتاً متنقلاً قد يختلف من سطرٍ إلى آخر ، وقد يتفق ، وفقاً لما يحتاجه الإطار الموسيقي العام للسطر وللأسطر . وبذلك صارت القافية أنسب صوت أو كلمة ، ينتهي بها السطر الشعري ؛ بحيث يمكن الوقوف عندها والانتقال منها إلى السطر التالي .

ومن هذا كله يتضح لنا أن القافية بمفهومها الجديد أصعب مراساً من القافية القديمة ، لذا كانت لها قيمتها الفنية .. إنها لا تعتمد على الحصيلة اللغوية بل تعتمد ، أساساً ، على الحاسة الموسيقية لدى الشاعر ، فضلاً عن الحصيلة اللغوية . فهناك دائماً كلمة واحدة هي

(١) الشعر العربي المعاصر ١١٤ .

(٢) اعتمدنا على كتاب الدكتور عز الدين إسماعيل في توضيح الصورة الحديثة للقافية ومفهومها الفني : ٦٧ ،

١١٣ - ١٢٠ .

أصلح كلمة يمكن أن ينتهي بها السطر الشعري ، وعلى الشاعر أن يبحث عنها في كل مفردات اللغة ، وليس في هذه الكلمة من العناصر الخارجية — كحرف الروي — ما يهديه للعثور عليها ، وإنما هناك السياق الموسيقي فحسب .

وطبيعي أن هذا التحديد للقافية لا يصحّ إلا بالقياس إلى السطر الشعري . أما إذا كنا بازاء جُمْلَة شعرية (١) فلا سبيل عندئذ البتة إلى البحث عن وقفة موسيقية مريحة في نهاية كل سطر ، لأنه ليست للأسطر عندئذ طبيعة السطر الشعري ، وإنما ترد هذه الوقفات حسب ما يقتضي النفس الشعري وطبيعة التدفق الموسيقي الذي يمليه الشعور . عند ذلك قد ترد الوقفات في نهاية السطر — دون التزام — كما ترد في أثنائه .

وهذه الوقفات الداخلية — التي تكون في الجملة الشعرية المؤلفة من أكثر من سطر — تؤدي دور القافية في إتاحة الفرصة للتوقف والاستمرار معاً . وهي عملية أدق وأرهف من الوقفات المألوفة في نهاية السطر الشعري . ومع ذلك فقد حرص الشعراء — الذين يسلكون منهج الجملة الشعرية فيما ينظمون — على أن ينهوا ، غالباً ، آخر سطر في الجملة الشعرية — أي آخر هذه الجملة — بقافية وروي يتكرران في جملة شعرية أخرى . ولعلهم لا يلجئون إلى هذا إلا لإحداث ركيزة نغمية تتكرر من وقت إلى آخر لكي تحدث توازناً موسيقياً في القصيدة كلها . على أنه لا يمكننا تقبل هذا إلا عندما تطول الجملة الشعرية .. أما عندما تقصر فاننا سرعان ما نتمثل روح القصيدة القديم .

ومثل هذا الكلام لا يصدق على شعر نازك التفعيلي الذي تنتهي الوقفة فيه في آخر السطر ، دائماً . لذلك تراها حريصة على التمسك بالروي في قصائدها ، لكنه يأتي منوعاً وملوناً .. فليس في شعرها جملة شعرية أكثر من سطر واحد ، لأنها تنهي دائماً بروي أو بما يُشعر بوجود روي .

ونخلص من كل ذلك إلى أن الاشتراك في التفعيلة والروي لم يعد الشيء المحدّد لقيمة موسيقا القصيدة — كما كان الشأن في القصائد القديمة الجارية على وزن واحد —

(١) الجملة الشعرية بنية موسيقية ونفس واحد تمتد يشغل أكثر من سطر ، وقد تمتد أحياناً إلى خمسة أسطر أو أكثر ، لكن الجملة الشعرية تظل بنية موسيقية مكثفة بذاتها ، وإن مثلت في الوقت نفسه جزئية من بنية عضوية أعم ، هي القصيدة . « الشعر العربي المعاصر » ١٠٨ .

وإنما تتحدد هذه القيمة من خلال التلوين في الإيقاع ، سواء في حشو السطر ، أو في نهايته ، وفي علاقة السطور بعضها ببعض ، وفيما يتسرب خلالها من حركة نفسية .



فاذا شئنا شاهداً على القافية بمفهومها الحديث عدنا إلى قصيدة صلاح عبد الصبور (السلام) (١) ، فعندئذ نجد أن أبياتها كلها مقفأة وإن لم تلتزم حرف روي في كل السطور ، وأن في نهاية كل سطر نقطة ارتكاز تتمثل في القافية ، غير أنها ليست نقطة الارتكاز الوحيدة التي تلهينا عن أي نقط ارتكاز أخرى — وهذا عائد إلى ما فيها من لين وخفة — ففي داخل الأبيات نقط ارتكاز لها نفس الأهمية والخطورة للقافية .

تأمل مثلاً نقط الارتكاز التالية وأنعم فيها النظر : (ظهر الطريق عصابة) — (متعذبين كآلهة) — (والزمن المقيت — طال الكلام) ؛ وعندئذ ستدرك سر هذه الحركة الموسيقية المتموجة في كل الأبيات ، لا المركزة في نهاياتها .

وهذا هو الفرق بين القافية الجديدة والقافية القديمة التي هي نقطة الارتكاز الموسيقية في البيت ، والتي تجعلنا نتغافل عن أي بناء موسيقي داخل البيت ، لأننا مطمئنون عندئذ إلى أن نقطة الارتكاز في القافية سوف تعوض كل شيء .

وهذا مثال آخر تحققت فيه أنماط من القافية الداخلية ، إلى جانب الحرص على تناسق حروف الكلمات واتساقها موسيقياً ، فضلاً عن القافية الظاهرة التي تتمثل في حروف الروي . يقول الشاعر العراقي بلند الخيدري من قصيدة (العقم) وهي إحدى قصائده الممتازة التي تبرز براعته في التركيز الدال ، والتلوين الموسيقي ، (من الكامل) :

نفس الطريق

نفس البيوت يشدها جهد عميق

نفس السكوت

كنا نقول : غداً يموت وتستفيق

من كل دار

(١) انظر ص ٢٢٧ .

أصوات أطفال صغاراً

يتدحرجون مع النهار على الطريق

وسيسخرون بأمسنا ، بنسائنا المتأففات

بعيوننا المتجمدات بلا بريق

لن يعرفوا ما الذكريات

لن يفهموا الدرب العتيق

وسيفضحكون لأنهم لا يسألون

لم يضحكون (١) ؟



بقيت قضية لا بد من الإشارة إليها ، تتعلق بموضوع القافية والروي : تلك هي ظاهر التدوير في الشعر التفعيلي . وقد كثرت هذه الظاهرة حتى عابتها نازك الملائكة التي ترى أن شعر الشطر الواحد ينبغي أن ينتهي كل شطر فيه بروي ، أو على الأقل بفاصلة تشعر بوجود روي . ومن خصائص التدوير أنه يقضي على الروي لأنه يتعارض معه تمام التعارض (٢) . والشعر الحر يبيح للشاعر أن يطيل « الشطر » وفق حاجته دون تدوير ، ولم يُعهد التدوير عند العرب إلا في الأبيات ذوات الشطرين ليصل بينهما ، كما أن شعر الشطر الواحد - أي المشطور - لدى العرب لا يدور آخره ، لاستقلال « الشطر » فيه ، والبيت يكون وحدة في شعر التفعيلة فكيف يبدأ « الشطر » التالي بجزء من كلمة (٣) ؟

لهذا كله تمنع نازك التدوير في شعر التفعيلة منعاً تاماً ، وقد لاحظنا أنها تقيس ذلك

(١) اتجاهات الشعر الحر ٤١ .

(٢) قضايا الشعر المعاصر ٩٥ . وقد استخدمت نازك في عبارتها كلمة « القافية » وهي تريد حرف الروي ، فأبدلناه بها خوف الالتباس .

(٣) نفسه ٩٤ . ويلاحظ أن نازك تستخدم اصطلاح « الشطر » حيناً و « البيت » حيناً آخر ، وتعني بذلك ما يسمى بالسطر الشعري في القصيدة التفعيلية . وقد سبقت الإشارة إلى ذلك ، ص ٢٥٥ .

على العروض العربي وتنقاد إلى اللوق القطري . وهي تذكر مثلاً على التدوير قول جورج غانم ، (من المتقارب) :

لاهِتَفَ قبل الرحيل

ترى يا صغار الرعاة يعود الـ

رفيقُ البعيدُ

« فالشطر الثاني انتهى بالقافية (يعود) ، وهي تتجاوب مع قافية الشطر الثالث (البعيدُ) . على أن يجيء التدوير في الشطر الثاني قد جعل تقطيع الشطر كما يلي :

ترى يا	صغار الـ	رعاة	يعودُ
فعولن	فعولن	فعولُ	فعولن

ومعنى ذلك أن القافية (البعيدُ) أصبحت تقابل كلمة (يعودُ) وبذلك ماتت القافية . وكان على الشاعر أن يضحى بواحدٍ من اثنين : القافية أو التدوير . ولسنا ندري لماذا لم يقل مثلاً :

ترى يا صغار الرعاة يعودُ

رفيقي البعيدُ

وإذا كان يريد أن يجعل (يعودُ) قافية ، ومحسب أن الشطر قد انتهى عندها ، فكيف فاتته أن بداية الشطر التالي (الرفيق البعيدُ) كانت حرفاً ساكناً هو همزة الوصل ؟ ومتى كان البيت العربي يبدأ بساكن ؟ (١) .

وكلام نازك — في منع التدوير — صحيح إذا كان السطر الشعري في القصيدة الجديدة ينتهي بقافية أو كلمة (نهاية موسيقية) تتيح للقارئ الوقوف والحركة معاً (٢) وهو ما عليه شعر نازك نفسها — فعندئذ لا يصح التدوير في نهاية السطر ؛ كقول نازك في قصيدة (نحن وجميلة) :

(١) قصايا الشعر المعاصر ٩٥ .

(٢) انظر ص ٢٢٩ .

جميلةُ ! تبكين خلف المسافات ، خلف البلادِ
وترُخينَ شَعْرَكَ .. كفك .. دمعك .. فوق الوسادِ
أتبكين أنت ؟ أتبكي جميله ؟
أما منحوكِ اللُّحونَ السَّخياتِ والأغنيات ؟
أما أطعموكِ حروفاً ؟ أما بذلوا الكلمات ؟
فقيمِ الدموعُ إذن يا جميله (١) ؟

أما إذا كنا بازاء ما يسمى بالجملة الشعرية (٢) ، فلا سبيل إلى مؤاخذه الشاعر على
التدوير ، لأن الجملة الشعرية تشمل أكثر من سطر ، فلا تكون الوقفة عندئذٍ في نهاية
السطر ، بل قد تكون في وسطه ، أو في وسط السطر التالي .

فلننظر في هذا المقطع من قصيدة (يوميات جرح فلسطيني) لمحمود درويش ،
(من الرمل) :

- ١ - صوتك الليلة
- ٢ - سكتين وجرح وضماذ
- ٣ - ونعاس جاء من صمت الضحايا
- ٤ - أين أهلي ؟
- ٥ - خرجوا من خيمة المنفى
- ٦ - وعادوا مرة أخرى .. سبايا (٣)

فالنظرة الأولى توحي بأن السطر الأول مدور مع الثاني ، وكذا الخامس مع السادس
لأن آخر كل سطر يشترك مع أول السطر التالي بتفعيلة واحدة . لكن الحقيقة أن القافية
— أي النهاية الموسيقية التي يصح الوقوف — عندها — ليست في آخر السطر الأول ،
ولا الرابع ، وإنما هي في نهاية الثاني والسادس ، إذا راعينا حدود الجملة الشعرية .

(١) شجرة القمر ١٠٩ .

(٢) انظر ص ٢٣٠ .

(٣) ديوان الوطن المحتل ، جبع يوسف الخطيب ٢٦٣ .

واليك الأسطر السابقة مرتبةً بحسب الجملة الشعرية مع تفعيلاتها :

صوتُك الليالة سَكِينٌ وجرحٌ وضِدادٌ

ونعاسٌ جاء من صمت الضحايا

أين أهلي ؟

خرجوا من خيمة المنفى ، وعادوا مرةً أخرى سبايا



فاعلاتن فَعِلَاتن فاعلاتن فَعِلَاتن

فَعِلَاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن.

فَعِلَاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن .



وقبل أن نختم كلامنا على الشعر الحديث وموسيقاه ، نحب أن نؤكد أن الجحيد من هذا الشعر يتحلى بمزايا جمّة ، لا سبيل إلى الوقوف عندها في هذا المقام ، بعد أن ورد الكثير منها متفرّقاً في الصحائف السابقة ، وبعد أن أتيح لهذا الشعر رؤوس ضخمة مهتدت السبيل ، وعبدت المتهيّع .

لكن هذه المزايا الجمّة لا ينبغي أن تحجب العيون عن بعض الحقائق ، وتصرفها عما في ذلك الشعر عامة – ولا سيما الشُّنَيَانُ من نماذجه – من هَنَات ، وما عليه من مآخذ ، وقف عندها الباحثون والنقاد ، بل اعترف بها المقدّمون من شعراء التفعيلة أنفسهم ، غير متحرّجين ، ولا مُجَمِّعين ، ولم نسمع عن أحدهم أنه اتخذ موقف الدفاع المطلق عن هذا الشعر مهما كان مستواه ، وأياً كانت درجته ، إذ لا يشفع لهذا الشعر ، ولا يكفي أن نشهد له بالجودة لمجرد أنه حديث فحسب ، وإلا ضاعت حقائق العلم ، ولم يعد للنقد البناء أيّ دورٍ فاعل ، أو فائدةٍ متوخّاة ، ولا يضرّ الشّادين من

الشعراء أن يُفِيدُوا من تجارب القمم ، ويتلمذوا للمهارة الصُّنْع (١) في هذا الفن ويلتقطوا الحكمة أنثى وجلوها .

لذا سوف نقتصر في هذا الحيز على المآخذ العروضية ، لأنها هي التي تهمننا دون غيرها . وقد ألمنا ببعضها خلال النظرات العروضية ، ورأينا اتفاق الآراء في جانبٍ منها ، وتباين هذه الآراء في جانب آخر ، ولعلّه الجانب الأكبر :

كالتدوير ، والمحافظة على الروي ، وعدد التفعيلات في السطر الشعري ، ومدى التصرف في هذه التفعيلات ، وتنويع الضرب في القصيدة الواحدة ، وتنويع التفعيلات في السطر ، والتباس مفهوم القافية بالروي .. الخ .

ونحبّ أن نضيف إلى تلك المآخذ - أو الظواهر إن شئت - عدداً آخر لم نجد له مكاناً مناسباً فيما سبق ، معتمدين في إيرادها على أصحاب هذا الفن أنفسهم (٢) . لأنهم هم القضاة الذين يُصدرون الحكم ، ويأتون بالقول الفصل في قضية كهذه . فمن ذلك :

١ - افتتار شعر التفعيلة أحياناً إلى الموسيقى المتزنة أو الناعمة . فأنت ترى أصحاب هذا الشعر يرتكبون ما يهدم ألحانهم ويضعف موسيقا أشعارهم ، فيخرجون على الأذن العربية وما ترضاه هذه الأذن ، لا لأن العلم بالعروض ينقصهم ، وإنما لأن معرفتهم بالشعر العربي السليم واللوق الموسيقي أقل مما ينبغي لهم ، فتخونهم الموسيقى ، وينتج عن ذلك طابع السرد والنثرية « العادية » القريبة من لغة التخاطب ، والتي ترتبط بالنثر أكثر مما ترتبط بالشعر .

٢ - كثرة الأخطاء العروضية ، والاستهانة بكثير من الأصول والقواعد التي اصطلح عليها أرباب هذا الشأن . والجدير بالملاحظة أن بعض شعرائنا إذا نظموا على البحور

(١) الصنع : جميع صنائع ، بفتح الصاد ، وهو الماهر في عمله .

(٢) انظر « قضايا الشعر المعاصر » ٢٨ - ٣٣ و « هذا الشعر الحديث » ١٣٨ وما بعدها . ومنهما اقتبسنا أكثر ما نلصقناه من عيوب شعر التفعيلة ، وما في عروضه من شيات ، وأضفنا إلى ذلك ما هدانا إليه البحث والاستقراء ، وهو قليل على كل حال .

الخليلية الموروثة حاذروا الزلل ، ولكنهم ما إن يَحْتَمُونَ بظل شعر التفعيلة حتى يجدوا متنفّساً ونحوهم الأوزان ، فيبدو عثارهم جلياً ، وكأن مجاذبة القيد العروضي حلال هنا ، وحرام هناك .

٣ - تبدو القصيدة التفعيلية الجديدة أحياناً وكأنها - لفرط تدفقها - لا تريد أن تنتهي . وليس هناك ما هو أصعب من اختتام هذا النوع من القصائد ، وسبب ذلك انعدام الوقفات الموسيقية ، وامتداد النفس في الجمل الشعرية .

٤ - وفي مقابل ذلك أيضاً نجد التشذيب المسرف الذي يتوقف عند الكلمة الواحدة ، ويجعلها وحدها سطرأ شعرياً ، لا لشيء إلا لأن اللغة لم تطاوع الشاعر ، أو أنه لم يكلف نفسه أيّ عناء شعري ، واكتفى بأن أطلق فعلاً أو اسماً لا يرتبط بأية قافية مع ما قبله أو ما بعده ، وارتاح إلى أنه « شطر » كامل ، أو « بيت » شعري .

٥ - الحرص على تضمين الأغاني الشعبية والمقاطع النثرية - غير الشعرية - فكل شاعر يسجل ذلك بلغة بلده الدارجة ، غير عابىء بما فيه من القول النافل والفضول التي لا طائل وراءها ، تخلصها من الفائدة حيناً وبعدها عن الفهم حيناً آخر ، بله أثرها في « جمالية » القصيدة وحسن انسجامها لغةً ووزناً وموسيقاً .

ومن ذلك ما فعله الشاعر البحراني علوي الهاشمي في قصيدة (الطوفان) (١) التي ضمنها « موالاً » كان أبوه يردده في آخر الليل :

نيران غدر الدهر تؤكد بكلي (٢) بحر
الناس في ظلّهنّ وربّعي في شمس وبحر
وعليّ سكّن سيوف الماضيات وبحر
من حيث أهل الوفا ما عاد فيهم وصل

(١) ألغاهما في مهرجان الشعر العاشر بلسبق (ك ١ : ١٩٧١) ونشرت في مجلة (الموقف الأدبي) - العدد التاسع والعاشر من السنة الأولى ١٩٧٢ ص ٢٦١ . وانظر أيضاً قصيدة سميج القاسم (قصائد للموت الكبير) في مجلة الآداب : حزيران ١٩٧١ .

(٢) يريد : توقّد بقلبي . وتلفظ القاف في الموال كالجيم المصرية .

انكص (١) حبل الرجا منهم ، فلا له وصل
لا شك بالسيف أقطع رؤوس الأعادي وصل
ولكنني في جزيرة ودار ما دارني بحر

٦ - تردّي شعر التفعيلة ثيابَ الكتابة الثرية في شكل متسلسل كالنثر ، مع
الفصل بين كل مقطع وآخر بخط مائل ، وإهمال علامات الترقيم ، كما فعل أدونيس في
قصيدة (هذا هو اسمي) التي نورد منها المثال التالي :

المُحْ كِلْمَة

كلنا حولها سرابٌ وطنٌ لا امرؤ القيس هزّها والمعريُّ طفلُها وانحنى تحتها الجنيدُ
انحنى الحلاج والنّفري / روى المتنبي أنها الصوت والصدى / أنت مملوكٌ هي المالكُ /
انفصل عن مسارات خطاها تَضِعْ تُغَرِّبْ تصرُّ غولاً تصرُّ مسلخاً / هي الحلمُ والحالمُ
وهي الملاكُ / ترسمُ الأمة فيها كبرزةٍ / عُدْ إلى كهفك (٢)

٧ - حشو القصائد التفعيلية بما يبرأ الشعر العربي منه ، وما لا عهد له به من البدع
المختلفة ، ونذكر من ذلك أربعة أمور :

٢ - إدخال الكلمات الأعجمية والتعابير الأجنبية ، والإسراف فيها
أحياناً ، مثل :

(التكنسي ، بارات ، الويسكي ، الفاشست ، الجربند ، كوكلوكس كلان ،
السعيا ، الهورا ، الباسو دوبلي ...) وكذلك أسماء المدن ، مثل : نيويورك ، أثينا ،
هايفونغ ..

ولم يتورع بعضهم عن كتابة تلك الكلمات أو التعابير بالحروف اللاتينية ،
كسميح القاسم الذي يستخدم علامة U.S.A. للرمز إلى أسلحة الدمار والاعتداء على
الشعوب . حتى أصبحت القصيدة الحديثة مزيجاً من العربية والأجنبية ، بل أشبه بتلك
الأغاني التي راجت أخيراً وأطلقوا عليها اسم (فرانكو - آراب) .

(١) يريد : انقص .

(٢) الآثار الكاملة . شعر أدونيس ، علي أحمد سعيد ، دار العودة - بيروت ١٩٧١ : ٢ / ٦٣٣ .

ب - استخدام الألفاظ العامية بكثرة ، مما يذكرنا بعصور الانحدار التي نأخذ على شعرائها هويتهم إلى هذا الدرك ، فترى في شعر التفعيلة كلمات : البقشيش ، غنوة ، شلّة ، إسطى ... الخ .

ج - الإكثار من ذكر الأرقام ولا سيما تاريخ الحادثة ، فكأن القصيدة سجل لتدوين المذكرات ، كقول سميح القاسم في قصيدته (من مفكرة أيوب) :

٧ - ٥ - ٦٧

لا شيء جديد ..

١١ - ٥ - ٦٧

ضُمّني . (١)

د - كثرة استخدام الأحرف المعبرة عن الأصوات ، وكأن ذلك قد أصبح من المقومات الأساسية للقصيدة الناشئة في هذه الأيام فتجد أسطراً مثل :

— تك تك .. تك تك .. تك تك

— دُم دُم .. دُ .. دُ .. دُم

— ها . ها ها . هها ...

٨ - كثرة الضرورات الشعرية ، مما يجوز أو لا يجوز ، وإذا كان في الضرائر ما هو مقبول مألوف ، فإن منها ما هو مرفوض مردود ، مهما كان الدافع إليه مسوغاً ، فكيف إذا صدر عن ضعف في السليقة أو إصرار على الخطأ ، أو استهانة بأساليب العربية ، أو شطحة خيالية ؟ وهل فينا من يقبل من علوي الهاشمي أن يفك الإدغام في (يتفارر) . ويدخل أداة النداء (يا) على المعرّف بأل في قوله :

— الدود الزاحف مذعور

.. يتفارر ، يبحث عن جُحر يؤويه من الجزع

— هاتوا يا الجوعى أمتعة الرحيل

هاتوا يا الفقراء

هاتوا أمتعة الرحيل^(١)

٩ - اقتصار الشعر الحديث بالضرورة على تفعيلات البحور الصافية الستة ، وهذا يضيق مجال الإبداع أمام الشاعر ، ويكسو شعره رتوباً مملأً ، وخصوصاً حين يريد الشاعر إطالة قصيدته .

ولقد ألف الشاعر العربي أن يجد أمامه ستة عشر بحراً شعرياً بيوافيها ، وبجزؤها ، ومشطورها ، ومنهوكها .. ولا شك أن لهذه الفُرَجَ قيمتها في التنويع والتلوين ومسيرة مختلف أغراض الشاعر ، بحيث يصبح اقتصار الشعر التفعيلي على نصف العدد نقصاً ملحوظاً فيه .

ولا يكفي ما تعاوره الشعراء من تجارب وليدة تستمد غذاءها من تنويع التفعيلة في السطر الشعري ، والتصرف في أشكالها تصرفاً مقبولاً أو غير مقبول .



وبعد :

لعلني استطعت أن أرصف بضع لبنات في توضيح البناء العروضي والموسيقى للقصيدة الحديثة ، من خلال النماذج التي عرضتها .

وعسانا نوقن بعد ذلك التطواف أن شعر التفعيلة لم يستوِ على سؤقه بعدُ ليعجب الزرَّاعُ نباته ، بحيث توضع له الأسس الثابتة والمقاييس الوطيدة .. فالأنماط الجديدة من هذا الشعر لا تزال تترى ، والمؤلفون يلهثون وهم يترაკضون خلف تلك النماذج ، ليلتقطوا ظاهرة من هنا ، ويستأنوا قانوناً هناك .. والخلاف بينهم على أشده : بل بينهم وبين الشعراء المجددين أنفسهم ، يستحسن أحدهم من أمر هذا الشعر ما يستقبحه غيره ، أو يستقبح ما يستجده .. حتى المصطلحات في عروض هذا الشعر لا تزال مترجحة ذات اليمين وذات الشمال ، وقد غُمَّ أمرها ، واستبهمت معالمها وصوَّاهَا على كثير

(١) من قصيدته التي ألفها في مهرجان الشعر الماشق . وقد سبق ذكرها .

من الباحثين والنقاد ، بلّغ الشعراء الذين يقذفون بنظوماتهم التي يسير الاجتهاد في ركايتها ، صواباً تارة ، وخطأ تارة أخرى .

ويحلّو لقوم أن يتساءلوا : هل يكتب البقاء لهذه الموجة الجديدة ؟ أم هل يقدر لها أن تعيش طويلاً ؟

لقد ظلّ هذا التساؤل يتردد على الشفاه وشبّا الأقلام خلال العقدين الأخيرين ، ولا يفتأ يتكرر في طيات المناقشات المختلفة التي تُبعث بين حين وآخر ، وإن خفّت حدّتها في السنوات الأخيرة ، إذ بدأ هذا الشعر - في جملة - يدخل إلى القلوب ويجد من يستسيغه ، بعد أن كان فريق من الأدباء والشعراء يلقونه بعدم الرضا ، أو يقفون منه موقف العداء السافر ، ويتنبّون له بالسقوط والذبول ولو بعد حين ، حتّى إن بعضهم أخرجهم من دائرة الشعر . وقد تفاوتت مواقف هؤلاء جميعاً في مدى تشددها (١) ، إلا أن عباس محمود العقاد كان أمرهم عوداً ، وأصلبهم مكسيراً ، فقد رُمي به شعر التفعيلة ولقي منه الألاقي . حتّى إن العقاد اغترض على اشتراك بعض الشعراء المجددين في مهرجان الشعر بدمشق سنة ١٩٦٠ متهماً إياهم بأنهم لا يعرفون أصول الشعر العربي ، وهدد بالانصراف من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب احتجاجاً على اشتراكهم في المهرجان ، وكان أن أذعن هؤلاء - ومنهم صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي - فألقوا قصائدهم بالطريقة التقليدية إخماداً للأزمة .

وأسرّها عبد المعطي في نفسه ، إذ كتب بعد ذلك قصيدة عمودية من البحر البسيط في الردّ على العقاد ، فيها شيء من التطاول على مكانته وقد دفعه إلى ذلك حماسه « وإيمانه برسالة التجديد الشعري التي لم يستطع العقاد أن يقدرها حقّ قدرها » ، وقد بدأها بقوله :

من أيّ بحرٍ عصيّ الريح تطلبه إن كنتَ تبكي عليه ، نحن نكتبه
يا من يحدث في كلّ الأمور ، ولا يكاد يحسّن أمراً أو يقرّ به
أقول فيك هجائي ، وهو أولّه وأنت آخر مهجو وأنسبه (٢)

(١) نذكر منهم : شفيق جبري ، وبلوي الجبل ، وصالح جودة ، وعبد الباسط الصوفي ، وسامي الكيال ...

(٢) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي ٤٣٤ .

ثم تابع شعر التفعيلة مسيرته إلى اليوم ، حتى أتخمت رفوف المكتبات بدواوينه
ومختراته ، وأترعت الصحف والمجلات بنماذج منه وأنماط ، ولكن فيها الزبد والغناء ،
وفيهما أيضاً ما ينفع الناس ويمكث في الأرض .

وطريف " حقاً أن نرى بعض أصحاب الشعر الحديد - من الذين حاولوا هذه
التجربة أو أمعنوا فيها - يعتدلون في مواقفهم ، أو يعودون من منتصف الطريق :

فهذا نزار القباني يقول : « كنت من أول القائلين بوجوب التحرر من القافية ..
هذه العبودية الملحنة التي تقول للبيت العربي : قف .. فيقف ، وتقطع خيوط الخيال
العربي في روعة قفزته ، فيقع منقطع الأنفاس . أما الآن فقد جئت أعترف بفشلي ، لأنني
أيقنت أن التحرر من القافية العربية مغامرة .. مغامرة قد تؤدي بطابع القصيدة العربية
وتقضي على إرثها » (١) .

وتلك هي نازك الملائكة - التي كانت تنافس السياب في زعامة « الشعر الحر » -
تتنبأ لهذا الشعر بالارتداد ، وأن الشعراء سيعودون إلى الطريقة الموروثة في النظم . وقد
جاء ديوانها الأخير « شجرة التمر » (٢) ليبرهن على أنها تفضل العودة إلى الأسلوب
القديم ، فهو يضم ثلاثين قصيدة ، لم تنظم منها على شعر التفعيلة إلا إحدى عشرة فحسب .

تقول نازك في مقدمة هذا الديوان ، التي كتبتها في ٢٨ / ٣ / ١٩٦٧ :

« ولاني لعلني يقين من أن تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد ، وسيرجع
الشعراء إلى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها . وليس
معنى ذلك أن الشعر الحر سيموت ، وإنما سيبقى قائماً يستعمله الشاعر لبعض أغراضه
ومقاصده دون أن يتعصب له ويترك الأوزان العربية الجميلة » (٣) .

وتحقق هذه النبوءة مخبوء في مطاوي المستقبل ، كما أن بقاء تلك الموجة الحديدية
مرهون بتوافر المهويين من أعلام الشعر الحديث ...



(١) مجلة الآداب - عدد آب « أغسطس » ١٩٥٣ .

(٢) طبع ، أول مرة ، في بيروت - ك ٢ : ١٩٦٨ .

(٣) مقدمة شجرة التمر : ١٦ .

كشاف هجائي

للموضوعات ولمصطلحات العروضية^(١)

- الأبتر = البتر .
الأبجر الخماسية ١٢٨ .
الأبجر السباعية ١٢٨ .
الأبجر الصافية ٢١٣ ، ٢٤٠ .
الأبجر الممتزجة (الممزوجة) ١٢٨ ، ٢١٣ .
الأبجر المهملة (المولدة ، المحدثه) ١٨٧ ، ١٩٢ .
الإجازة ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٨ .
الأجزاء = التفعيلات .
الأخذ ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٥ ، ١٢٤ .
أحرف القافية ١٣٩ .
الأرجوزة (ج : أراجيز) ٦٩ ، ٧٣ ، ١٩٧ ، ١٩٩ .
الأسباب = السبب .
الإسراف = الإصراف .
أسلوب الشطرين ٢٠٤ .
الإشباع (بحرف المدّ) ١٤ ، ٤٤ .
الإشباع (من حركات القافية) ١٤٦ ، ١٥٥ .
الإصراف (الإصراف) ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٨ .
الأصلم = الصلّم .
الإضمّار ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٥ ، ١١٤ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٨١ .

(١) قد يتكرّر ذكر المادة في الصفحة غير مرّة ، فيرجى الانتباه إلى ذلك عند المراجعة

- الأعاريض = العروض .
- الأعرج (من أنواع المواليا) ١٩٤ .
- الاقتضاء ١٥٨ .
- الإقعاد ٤٩ ، ٩٣ ، ١٢٩ .
- الإقواء ١٥٣ ، ١٥٤ ، ١٥٨ ، ١٥٩ .
- الإكفاء ١٥٣ ، ١٥٨ ، ١٥٩ .
- ألف التأسيس = التأسيس .
- أنواع القافية (صورها) ١٥٠ .
- الأوتاد = الوتد .
- الأوزان المولدة = ١٩٧ ، ٢٠٠ . (وانظر : الأبحر المهمة ، والفنون المحدثه) .
- الإبطاء ١٥٦ ، ١٥٨ ، ١٥٩ .
- الإيقاع ١٦٤ ، ١٦٥ .
- البتر ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ١٢٤ .
- البحر (سبب تسميته) ١٢ .
- البحور = الأبحر .
- البحور الصافية ٢١٣ ، ٢٤٠ .
- البحور المترجة (المزوجة) ١٢٨ ، ٢١٣ .
- البسيط (البحر) ٦٢ - ٦٨ ، ١٢١ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٤٣ ، ١٨٧ ، ١٩٤ ، ٢١٩ .
- البند ٢٠٠ .
- البيت (في الموشح والزجل) ١٩١ ، ١٩٢ .
- البيت « التام » ١٢ ، ٢٠٥ .
- البيت الشعري ٢٠٥ .
- التأسيس ١٤٣ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٥٠ ، ١٥٥ .
- التام (البحر) ١٢٧ .
- التام (البيت) ١٢ .
- التدوير (في الشعر التفعيلي) ١٣ ، ٢٣٢ - ٢٣٥ ، ٢٣٦ . (وانظر : المدور) .
- التدويل ٦٣ ، ٧٠ ، ٩٤ ، ١١٥ ، ١٢٣ .

- الترفيل ٩٤ ، ١١٥ ، ١٢٣ .
- التسنيغ ٥١ ، ١٢٣ .
- التشعيت ٤٤ ، ٥٢ ، ٨٦ ، ١١٤ ، ١١٥ ، ١١٦ ، ١٢٥ ، ١٢٧ .
- التصريع ٢٢ ، ٩٢ ، ١٢٩ .
- التضمين ١٥٧ ، ١٥٨ ، ٢٢٢ .
- تعريف القافية ١٣٧ .
- التفعيلة ، التفعيلات (الأجزاء) ١٤ ، ١٢٦ ، ١٦٧ ، ٢٠٨ .
- التقطيع ١٣ .
- التوجيه ١٤٥ ، ١٤٧ ، ١٥٦ .
- التوقعة ٢٠٥ .
- الثرم (أو الثلم) ٢١ ، ٢٦ ، ١٢٥ .
- الجزء = التفعيلة .
- الجملة الشعرية ٢٠٥ ، ٢٣٠ ، ٢٣٤ .
- الجملة الموسيقية ٢٠٥ .
- الجسم ١٢٥ ، ١٢٦ .
- الحجازي ١٩٥ .
- حلود القافية ١٤٨ .
- الحدة ، الحذاء ، الحذذ = الأخذ .
- الحذف ٢١ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣١ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ .
- ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٦ .
- الحذو ١٤٦ ، ١٥٦ .
- حركات القافية ١٤٥ .
- الحشو ١٢ ، ١٢١ ، ٢١١ ، ٢١٣ .
- حروف القافية ١٣٩ .
- حمار الشعراء ٦٩ .
- الحُماق ١٩٥ .
- الحبيب (المتدارك) ١١٣ .

الخَبِيل ٥٧ ، ٥٨ ، ٦٣ ، ٦٥ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٤ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ١٢٢ ،
١٨١

الخَبِين ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٧٠ ،
٧١ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٦ ، ١٠٠ ، ١٠٩ ، ١١٣ ، ١١٤ ، ١١٥ ، ١١٦ ، ١٢١ ،
١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٨١ .

الخَرَب ١٠٠ ، ١٠٤ ، ١٢٥ .

الخَرْجَة (في الموشح) ١٩٠ .

الخَرَم ٢١ ، ٢٦ ، ٥٧ ، ١٠٠ ، ١٠٤ ، ١٢٥ ، ١٢٦ .

الخروج ١٤٢ .

الخَزَل ٩٣ ، ١٢٢ ، ١٨١ .

الخَزَم ١٢٥ .

الخفيف (البحر) ٤٣ - ٤٨ ، ٩٩ ، ١٢٣ ، ١٢٥ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٦٧ ، ١٨٨ ،
٢١٣ ، ٢١٧ ، ٢١٨ .

الدَّخِيل ١٤٤ ، ١٤٦ ، ١٥٥ .

الدوائر العروضية ١٨٧ - ١٨٨ ، ١٩٦ .

الدَوْبَيْت (الرباعي) ١٩٠ ، ١٩١ - ١٩٢ .

الدَّوَر (في الزجل ، والكان وكان) ١٩٢ ، ١٩٣ .

الرباعي = الدَّوْبَيْت .

الرباعي (من أنواع المَوَالِيَا) ١٩٤ .

الرجز (بحر) ٦٩ - ٧٥ ، ٩٣ ، ١٢١ ، ١٢٤ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٦٤ ، ١٨٨ ،
٢١٣ ، ٢١٦ ، ٢١٧ .

الرَّدْف ٣٧ ، ٩١ ، ٩٤ ، ١١٥ ، ١٤٢ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٥٠ ، ١٥٥ . (وانظر :
المردوف) .

الرس ١٤٧ .

ركض الخيل (المتدارك) ١١٣ .

الرمل (بحر) ٤٩ - ٥٥ ، ١٢٣ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٦٥ ، ١٨٨ ،
١٨٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢١٣ .

الرويّ (ج رويّات) ١٣ ، ١٣٩ - ١٤١ ، ١٤٣ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٥٣ ،
١٥٤ ، ١٥٦ ، ١٧٥ - ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٨٥ ، ٢٠٥ ، ٢٠٨ ،

٢٢٤ - ٢٢٨ .

الرويّ المتراوح ٢٢٥ ، ٢٢٦ .

الرويّ المتوالي (المتعاقب) ٢٢٥ - ٢٢٦ .

الزجل ١٩٠ ، ١٩٢ ، ١٩٥ ، ١٩٦ .

الزحاف ، الزحافات ١٢٠ - ١٢٦ ، ١٣٠ ، ٢٠٨ - ٢٢١ .

الزحاف الجاري مجرى العلة ١٢٦ .

الزحاف المزدوج ١٢٢ - ١٢٣ ، ١٨١ .

الزحاف المفرد ١٢١ - ١٢٢ .

زمر البحور ١٩ .

السبب (ج : أسباب) ١٥ - ١٦ ، ١٢٣ .

السبب الخفيف ١٥ .

السبب الثقيل ١٥ .

السجع ٧٣ ، ١٦٣ - ١٦٤ .

السريع (البحر) ٧٨ - ٨٤ ، ٩٣ ، ١٢٤ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٨٨ ، ١٩٥ ، ٢١٣ ،

٢١٤ ، ٢١٦ .

السطر ، السطر الشعري ٢٠٥ ، ٢٣٠ .

السلسلة ١٩٠ ، ١٩٢ .

السناد ١٥٣ ، ١٥٤ - ١٥٦ ، ١٥٨ ، ١٥٩ .

الشتتر ١٠٠ ، ١٠٤ ، ١٢٥ .

الشطّر = المشطور .

الشطّر (مصراع البيت) ١٢ ، ٢٠٥ .

الشطّر يمتنع في غير الرجز والسريع ١٢٧ .

الشعر التعليمي ٦٩ ، ٧٢ .

شعر التفعيلة ، الشعر التفعيلي ١٩٧ ، ٢٠٤ ... الخ

الشعر التقليدي ٢٠٤ ، ٢٢١ ، ٢٢٨ .

الشعر التناظري ٢٠٤ .

- الشعر الجديد ٢٠٤ .
 الشعر الحديث ٢٠٤ .
 الشعر الحرّ ١٩٧ ، ٢٠٤ .
 الشعر التحليلي ٢٠٤ .
 الشعر ذو الشطرين ٢٠٤ ، ٢٢٨ .
 الشعر الطليق ٢٠٤ .
 الشعر العمودي ٢٠٤ .
 الشعر القريض ١٩٠ ، ١٩٢ .
 الشعر الكلاسيكي ٢٠٤ .
 الشعر المختلف الأوزان والقوافي ٢٠٤ .
 الشعر المرسل ٢٠١ - ٢٠٣ ، ٢٠٤ .
 الشعر المطلق ٢٠٤ .
 الشعر المنشور ٢٠٤ .
 الشعر المنطلق ٢٠٤ .
 الشعر والنظم (الفرق بينهما) ١٨١ - ١٨٢ .
 الشقيقتان (المتدارك) ١١٣ .
 الشكل ٣٩ ، ٤٤ ، ٥٠ ، ٥٢ ، ١٢٣ ، ١٢٦ .
 الصلبر (مصراع البيت) ١٢ .
 الصلم ٧٩ ، ١٢٤ .
 صور القافية (أنواعها) ١٥٠ .
 الضرائر الشعرية ١٣٠ - ١٣٣ ، ٢٣٩ .
 الضرب ، الأضرب ١٢ ، ١٢١ ، ١٢٨ - ١٢٩ ، ٢١٣ .
 ضرب الناقوس (المتدارك) ١١٣ .
 الضرورات الشعرية = الضرائر .
 الطويل (البحر) ٢٠ - ٢٤ ، ١٢٢ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ،
 ١٨٧ ، ١٨٨ ، ٢١٣ ، ٢١٨ - ٢١٩ .
 الطيّ ٤٣ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٦٣ ، ٦٥ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٨ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ،
 ٨٦ ، ٩٣ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٨١ .

- العَجْزُ (مصراع البيت) ١٢
- العروض ، الأعراف ١١ ، ١٢ ، ١٢١ ، ١٢٦ ، ١٢٨ — ١٢٩
- العَصَب ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ١٠٤ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٦
- العَصَب ٣٢ ، ١٢٥ ، ١٢٦
- العَصَص ١٢٥ ، ١٢٦
- العقل ٣٢ ، ٣٣ ، ١٢٢ ، ١٢٦ .
- العلّة ، العلل ١١٤ ، ١١٥ ، ١٢٠ ، ١٢٣ — ١٢٥ ، ١٢٨ ، ١٢٩
- العلّة الجارية مجرى الزحاف ١٢٥ .
- علم العروض ١١ .
- علم القوافي ١٣٧ — ١٥٩ .
- العميد (البحر) ١٨٩ .
- عيوب القافية ١٥٣ — ١٥٩ ، ٢٢٢ .
- عيوب كلمة الروي ١٥٦ — ١٥٨ .
- الفاصلة الصغرى ١٥ .
- الفاصلة الكبرى ١٥ .
- القريد (البحر) ١٨٩ .
- الفنون السبعة = الفنون الشعرية المحدثّة
- الفنون الشعرية المحدثّة ١٩٠ — ١٩٥ ، ١٩٦ ، ٢٠٠ .
- الفواصل ١٥ .
- القافية ، القوافي ١٣ ، ١٣٧ — ١٥٩ ، ١٧٥ — ١٧٧ ، ١٧٨ ، ٢٠٥ ، ٢٢٤ — ٢٣٥
- القافية الداخليّة ٢٠٥ .
- القافية المتداخلة ٢٠٥ .
- القافية المترابطة (المتقاطعة) ١٧٥ ، ٢٠٥ ، ٢٢٥ ، ٢٢٦
- القافية المتعاقبة = القافية المتوالية .
- القافية المتقاطعة : القافية المترابطة
- القافية المتوالية (المتعاقبة) ١٧٥ ، ٢٠٥ ، ٢٢٥ — ٢٢٦
- القافية المسطّحة ٢٠٥ .

- القافية المطلقة والمقيّدة ١٤٥ ، ١٥٠ .
- القبض ٢٠ ، ٢١ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ١٠٠ ، ١٠٣ ، ١٢٢ ، ١٢٥ ، ١٢٦ .
- القِسْمُ (مصراع البيت) ١٢ .
- القصر ٢١ ، ٢٥ ، ٣٧ ، ٤٥ ، ٥٠ ، ٥١ ، ١٠٢ ، ١٠٤ ، ١٢٤ .
- القَصْمُ ١٢٥ ، ١٢٦ .
- القصيدة ، القصيدة ١٢ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ١٢٩ ، ١٦٥ .
- القصيدة البيتية التركيب ٢٠٤ .
- القصيدة التقليدية ١٦٥ .
- قصيدة النثر ، القصيدة النثرية ٢٠٤ .
- قطر الميزاب (المتدارك) ١١٥ .
- القطع ٢٦ ، ٣٨ ، ٥٧ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٧٠ ، ٧٢ ، ٩١ ، ٩٤ ، ١١٥ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ٢١٧ .
- القطعة ١٢ ، ٧٣ . (وانظر : المقطوعة) .
- القطف ٣١ ، ٣٣ ، ١٢٤ .
- القفل (في الموشح) ١٩٠ ، ١٩١ .
- القوما ١٩٠ ، ١٩٣ ، ١٩٥ ، ١٩٦ .
- الكامل (البحر) ٣١ ، ٩٠ - ٩٨ ، ١٢١ ، ١٢٤ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٦٧ ، ١٨٧ ، ٢١٣ .
- الكان وكان ١٩٠ ، ١٩٣ .
- الكشف (أو الكشف) ٥٨ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ١٢٤ .
- الكف ٢١ ، ٣٢ ، ٣٩ ، ٤٤ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٨٦ ، ١٠٠ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٥ .
- لزوم مالا يلزم ١٦٦ ، ١٧٥ .
- المتشد (البحر) ١٨٨ ، ١٨٩ .
- المتدارك (من حدود القافية) ١٤٩ .
- المتدارك (البحر) ١١٣ - ١١٩ ، ١٢٥ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٨٨ ، ٢١٣ .
- الترادف ١٤٨ .
- المتراكيب ١٤٩
- ٢٥٠

- المتَّسِق (البحر المتدارك) ١١٣ .
- المُتقارب (البحر) ٢٥ - ٣٠ ، ١٢٢ ، ١٢٤ ، ١٢٥ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٨٨ ، ٢١٣ .
- المتكاوس ١٤٩ .
- المتواتر ١٤٨ .
- المتوفر (البحر) ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ١٩٦ .
- المُجتث (البحر) ٨٥ - ٨٩ ، ٩٩ ، ١٠٨ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ٢١٣ .
- المجرى ١٤٥ .
- المجرّدة (القافية) ١٥٠ ، ١٥١ .
- الحزوء ، الحيزوءات ١٢ ، ٣٧ ، ٦٩ ، ٨٥ ، ٩٩ ، ١٠٢ ، ١٠٤ ، ١٠٨ ، ١٢٣ ، ١٢٨ ، ١٢٧ .
- مجزوء البسيط ٦٣ - ٦٥ .
- مجزوء الخفيف ٤٥
- مجزوء الرجز ٧١ ، ٧٨
- مجزوء الرمل ٥٠ - ٥٢ .
- مجزوء الطويل ٢٠ .
- مجزوء الكامل ٩٤ - ٩٥ .
- مجزوء المتدارك ١١٥ - ١١٦ .
- مجزوء المتقارب ٢٦ - ٢٧ .
- مجزوء الوافر ٣٢ - ٣٣ ، ١٠٤ .
- المحدث = المتدارك
- المخترع (المتدارك) ١١٣ .
- مخلع البسيط (المكبول) ٦٤ .
- المخمّسات (من الشعر) ٢٠١ .
- المُنداخل (المندور) ١٣ .
- المندرج (المندور) ١٣ .
- المندور ١٣ ، ٢٣٢ - ٢٣٥ ، ٢٣٦ .
- المديد (البحر) ٣٧ - ٤٢ ، ١٢٤ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٨٧ ، ١٨٨ .

- المذال ، المذيل = التذليل .
- المربعات (من الشعر) ٢٠١ .
- المردف، المردوف ٢١ ، ٢٥ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٦٢ ، ٨٠ ، ٩٤ ، ١٩٢ . (وانظر : الردف)
- المردوفة (القافية) ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٢ .
- مرفقل = الترفيل .
- المزدوجة (الأرجوزة) ٧٣ .
- المسبغ = التسبيغ .
- المستطيل (البحر) ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٩٥ .
- المسدس (من الأبيات أو البحور) ٣٧ .
- المشطور ١٢ ، ١٢٧ ، ١٨٦ . (وانظر : الشطر) .
- مشطور الرجز ٦٩ ، ٧١ ، ٧٣ ، ١٢٧ ، ١٩٩ ، ٢١١ .
- مشطور السريع ٨٠ - ٨١ ، ١٢٧ .
- مشطور المديد الثمن (التام) ٥١ .
- المشعث = التشعث .
- المبصرع ١٢ .
- المبصرع ٢٢ ، ٣٣ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٩ ، ٧٣ ، ٩٢ ، ١٢٩
- مصطلحات العروض ١٢٦ .
- المضارع (البحر) ٨٦ ، ٩٩ - ١٠١ ، ١٠٤ ، ١٠٨ ، ١٢٢ ، ١٢٥ ، ١٢٧
- ١٢٨ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٨٩ .
- المضممر = الإضممار .
- المطرود (البحر) ١٨٨ ، ١٨٩ .
- المُطْلَقة (القافية) ١٤٥ ، ١٥٠ .
- المعاقبة ١٠٠ ، ١٠٩ .
- المعتمد (البحر) ١٨٩ .
- المقتضب (البحر) ٨٦ ، ١٠٨ - ١١٢ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٨٨ .
- المَقْطَع ٢٠٥ .
- المَقْطَع ٧٣ .

- المقطوع ٧٠ ، ٧٢ ، ٩١ ، ٩٢ . (وانظر : القطع) .
المقطوعة ٧٣ . (وانظر : القطعة) .
المُقْتَعَد ٩٣ . (وانظر : الإقعاد) .
المقيّدة (القافية) ١٤٥ ، ١٥٠ ، ١٥١ .
المكبول (مخْلَع البسيط) ٦٤ .
الممتلّ (البحر) ١٨٧ ، ١٨٨ .
المنسرح (البحر) ٥٦ - ٦١ ، ٩٩ ، ١٢٤ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٨٨ .
المنسرد (البحر) ١٨٨ ، ١٨٩ .
المنهوك ١٣ ، ٥٦ ، ٥٨ ، ١٢٤ ، ١٢٧ .
منهوك الرجز ٦٩ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ١٢٧ ، ١٩٩ ، ٢١١ .
منهوك المنسرح ٥٨ ، ١٢٤ ، ١٢٧ .
الموآل ١٩٤ .
الموالياً ١٩٠ ، ١٩٤ ، ١٩٦ .
المؤسّسة (القافية) ١٥٠ - ١٥٢ .
الموشح ١٩٠ - ١٩١ ، ١٩٢ ، ١٩٥ ، ١٩٦ ، ١٩٧ ، ٢٠٠ .
الموصولة (القافية) ١٥٠ .
النّتفة ١٢ .
النظم غير المقفّى (الشعر المرسل) ٢٠١ - ٢٠٣ .
النظم والشعر ١٨١ - ١٨٢ .
النعماني (من أنواع الموالياً) ١٩٤ .
النّفاذ ١٤٦ .
النقص ٣٢ ، ٣٣ ، ١٢٣ ، ١٢٦ .
نُقْط الارتكاز ٢٠٥ .
نقلُ التفعيلة إلى تفعيلة أخرى ١٢٦ .
النّهك = المنهوك .

الهرج (بحر) ١٠٢ - ١٠٥ ، ١٢٢ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٨٨ ، ٢٠٠ ، ٢١٣ .

- الوافر (البحر) ٣٩ — ٣٦ ، ٩٠ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٨٧ ،
 ١٨٩ ، ٢١٣ ، ٢١٤ ، ٢١٦ .
- الوتد ، الأوتاد ١٥ ، ٨٦ ، ١٢٣ ، ١٢٥ .
- الوتد المجموع ١٥ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١١٤ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٥ .
- الوتد المفروق ١٥ ، ٤٣ ، ٨٦ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٢٤ .
- وحدة التفعيلة ٢٠٨ — ٢٢١ .
- الوحدة الموسيقية ٢٠٥ .
- الوزن ١٢ ، ١٣ ، ١٦٥ ، ١٧٩ ، ١٨٠ .
- الوسيم (البحر) ١٨٩ .
- الوصل (من أحرف القافية) ١٤١ ، ١٤٦ ، ١٥٠ ، ١٥١ .
- الوقف ٩٢ ، ٩٥ ، ١٢١ ، ١٢٢ .
- الوقف ٥٨ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ١٢٤ .
- اليتيم (البيت) ١٢ .



المصنّاع والمراجع

- ١ - اتجاه الشعر الحر صبري الأشتر (أملية جامعية) .
- ٢ - اتجاهات الشعر الحر حسن توفيق - القاهرة ١٩٧٠ م
- ٣ - إحياء العروض عز الدين التنوخي - دمشق ١٩٤٦ م
- ٤ - الأدب العامي في مصر أحمد صادق الجمال - القاهرة ١٩٦٦ م
- ٥ - أشعار مجتمعات في اللغة والأدب عباس محمود العقاد - القاهرة ١٩٦٣ م
- ٦ - أوزان الشعر وقوافيه جميل سلطان - دمشق ١٩٣٧ م
- ٧ - تاريخ آداب العرب مصطفى صادق الرافعي - القاهرة ١٩٥٤ م
- ٨ - تبسيط العروض عمر يحيى ، شوقي كيلاني - دمشق ١٩٤٩ م
- ٩ - تمهيد العروض طاهر الجزائري - دمشق ١٣٠٤ هـ
- ١٠ - توضيح العروض إميل عبيد - حلب ١٩٥٢ م
- ١١ - حاشية الدمنهوري على متن الكافي مصر ١٣٥٣ هـ
- ١٢ - حركات التجديد في موسيقا الشعر .. موريه (ت. سعد مصلوح) - القاهرة ١٩٦٩ م
- ١٣ - الرسالة الشافية بكري رجب - حلب ١٣٧٨ هـ
- ١٤ - سحر الشعر رفائيل بطي - مصر ١٩٢٢ م
- ١٥ - شرح تحفة الخليل عبد الحميد الراضي - بغداد ١٩٦٨ م
- ١٦ - شرح القصيدة الخرجية (بهاش العيون الفاخرة): زكريا الأنصاري - مصر ١٣٠٣ هـ
- ١٧ - الشعر العربي المعاصر عز الدين إسماعيل - القاهرة ١٩٦٧ م
- ١٨ - الشعراء وإنشاد الشعر علي الجندي - القاهرة ١٩٦٩ م
- ١٩ - العروض والقافية عبد الرحمن السيد - القاهرة (بلا تاريخ)

- ٢٠ - العروض الواضح ممدوح حقي - بيروت ١٩٦٤ م
- ٢١ - العقد الفريد (ج ٥) ابن عبد ربه - القاهرة ١٩٦٥ م
- ٢٢ - علم الإنشاء والعروض لويس شيخو - بيروت ، الطبعة الثانية
- ٢٣ - علم العروض والقافية عبد العزيز عتيق - بيروت ١٩٦٩ م
- ٢٤ - العيون الفاخرة الغامزة اللماميني - مصر ١٣٠٣ هـ
- ٢٥ - في شعر النكبة صالح الأشر - دمشق ١٩٦٠ م
- ٢٦ - قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة - بيروت ١٩٦٢ م
- ٢٧ - قضية الشعر الجديد محمد النويهي - بيروت ١٩٧١ م
- ٢٨ - القول الوافي في العروض والقوافي سعيد زهور عدي - حماة ١٩٢٩ م
- ٢٩ - كتاب القوافي أبو يعلى التنوخي - بيروت ١٩٧٠ م
- ٣٠ - كفيل البيان والشعر ادوار مرقص - اللاذقية ١٩٣٤ م
- ٣١ - اللغة الشاعرة عباس محمود العقاد - القاهرة (بلا تاريخ)
- ٣٢ - المستطرف في كل فن مستظرف الأبشيهي - القاهرة ١٩٥٣ م
- ٣٣ - معالم العروض أحمد راتب النفاخ - دمشق ١٩٥٤ م
- ٣٤ - المعيار في أوزان الأشعار أبو بكر بن السراج - بيروت ١٩٦٨ م
- ٣٥ - مقدمة إلياذة هوميروس سليمان البستاني (الطبعة المصورة)
- ٣٦ - موسيقا الشعر إبراهيم أنيس - القاهرة ١٩٦٥ م
- ٣٧ - موسيقا الشعر العربي شكري محمد عياد - القاهرة ١٩٦٨ م
- ٣٨ - الموشح : مأخذ العلماء على الشعراء المرزباني - القاهرة ١٩٦٥ م
- ٣٩ - ميزان الذهب أحمد الهاشمي - مصر ١٩٦٦ م
- ٤٠ - النبذة البهية في المطالب الشعرية محمد فخري - مصر ١٣٠٧ هـ

- ٤١ - النقد الأدبي الحديث محمد غنيمي هلال - القاهرة ١٩٦٤ م
- ٤٢ - نقطة الدائرة في علم العروض والقوافي ناصيف اليازجي - بيروت ١٨٨٥ م
- ٤٣ - هذا الشعر الحديث أحمد سليمان الأحمد - دمشق ١٩٧٤ م
- ٤٤ - الوافي في العروض والقوافي الخطيب التبريزي - حلب ١٩٧٠ م



الفهرس

٥

تقديم وتعريف

علم العروض

١١

تسمية العروض

١١

أهمية العروض وضرورته

١٢

مصطلحات عروضية

١٣

التقطيع وشروطه

١٤

الأجزاء (التفعيلات)

البحور الشعرية

١٩

زمر البحور

٢٠

البحر الطويل

٢٥

البحر المتقارب

٣١

البحر الوافر

٣٧

البحر المديد

٤٣

البحر الخفيف

٤٩

بحر الرمل

٥٦

البحر المنسرح

٦٢

البحر البسيط

٦٩

بحر الرجز

٧٨

البحر السريع

٨٥	البحر المجثث
٩٠	البحر الكامل
٩٩	البحر المضارع
١٠٢	بحر المزج
١٠٨	البحر المقتضب
١١٣	البحر المتدارك
١٢٠	الزحافات والعلل
١٢٧	فوائد عروضية
١٣٠	الضرائر الشعرية

علم القوافي

١٣٧	علم القوافي
١٣٧	القافية
١٣٩	بحر القافية
١٤٥	حركات القافية
١٤٨	خلود القافية
١٥٠	أنواع القافية
١٥٣	عيوب القافية

موسيقا الشعر العربي مظاهرها وجوانب التجديد فيها

١٦٣	١ - موسيقا الشعر العربي في القصيدة التقليدية
١٦٣	- مقدمة
١٦٤	- الإيقاع والوزن

١٦٧	— أركان الموسيقى الشعرية
١٧٩	— تعريف الشعر وبيان أركانه وعناصره
١٨٥	٢ — التجديد في الموسيقى الشعرية لدى المحدثين
١٨٥	— مقلمة
١٨٧	— الأبحر المهمة
١٩٠	— الفنون الشعرية المحدثه
١٩٧	٣ — التجديد في الموسيقى الشعرية لدى المعاصرين
١٩٧	— في إطار البحث
٢٠٧	— نظرات عروضية في الشعر العربي الحديث وموسيقاه
٢٤٠	الخاتمة
٢٤٣	كشف هجائي للموضوعات والمصطلحات العروضية
٢٥٥	المصادر والمراجع
٢٥٩	الفهرس

من مؤلفات صاحب الكتاب

- ١ - سفينة الشعراء حلب : ١٩٧٠، ١٩٧٥، ١٩٧٩
 - ٢ - صفة الصفوة - لابن الجوزي (تحقيق) حلب - القاهرة ١٩٦٩/١٩٧٣
 - ٣ - مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري بيروت : ١٩٧٩
 - ٤ - منتخبات من كتابي الحيوان والأماشي كلية الآداب بحلب : ١٩٨١
 - ٥ - موسيقا الشعر العربي كلية الآداب بحلب : ١٩٨١
 - ٦ - محاضرات في الأدب العثماني كلية الآداب بحلب : ١٩٨١
- بالاشتراك :
- ٧ - المعين في الأدب العربي الحديث حلب : ١٩٦٣
 - ٨ - المعين في النحو والصرف حلب : ١٩٦٣
 - ٩ - المعين في الدراسة الأدبية حلب : ١٩٦٤
 - ١٠ - المنهل من علوم العربية بيروت : ١٩٦٨
 - ١١ - القواعد - للثاني الإعدادي وزارة التربية - دمشق ١٩٦٨
 - ١٢ - الموسيقى الأعمى - للثالث الإعدادي وزارة التربية - دمشق ١٩٦٩
 - ١٣ - دروس في اللغة العربية حلب ١٩٧٨، ١٩٨٠
 - ١٤ - الأغراض الشعرية عند الأخطل كلية الآداب بحلب ١٩٧٩
 - ١٥ - دروس ونصوص في اللغة العربية وآدابها (١) كلية الآداب بحلب ١٩٨٢
 - ١٦ - دروس ونصوص في اللغة العربية وآدابها (٢) كلية الآداب بحلب ١٩٨٢
 - ١٧ - سيرة ابن سينا دمشق ١٩٨١ / ١٩٨٢
 - ١٨ - المغرب - للمطرزي « معجم لغوي » (تحقيق) حلب ١٩٧٩ / ١٩٨٢





مطبعة الروضة - دمشق

سعر البيع
للسلاب ٨٠ ل.س